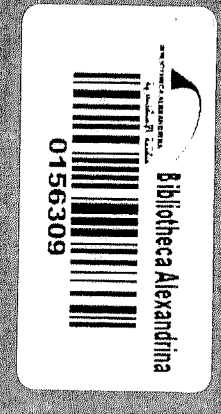
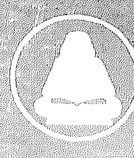
دراسات أدبية

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين

من الكندي حتى ابن رشد

د. ألفت محمد كمال عبد العزيز







دراسات
أدبيـة

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين
من الكندى حتى ابن رشد

د. ألفت محمد كمال عبد العزيز



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٤

الاخراج الفنى

كامل أشعيا

مقدمة

اتخذ الحديث عن الأدب منذ نشأته اتجاهين مختلفين هما التفسير والنظرية • ويختص الاتجاه التفسيرى بالتعامل المباشر مع الآثار الأدبية التى يخلفها أصحابها على مر العصور ، فيتناولها بالايضاح ، والشرح ، والتحليل ، ثم الحكم والتقييم ، فى حين يرمى الاتجاه النظرى الى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التى تشكل الأساس النظرى لدراسة الأدب عامة ، كما تشكل فى الوقت نفسه الأصول الجمالية التى ينبنى عليها النقد (١) •

واذا ما أردنا البحث عن نظرية أدبية (تجعل مادتها الشعر) فى تراثنا العربى ، فانا نجدها عند الفلاسفة المسلمين لأنهم لم يشغلوا مثل النقاد بتفسير النصوص الأدبية والحكم عليها ، وانما ركزوا جهودهم فى تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للشعر وغاياته وأشكاله • بل توجهت طموحاتهم الى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر « مطلقا » التى تشترك فيها جميع الأمم على اختلافها (٢) •

ومصطلح « نظرية » مصطلح حديث يقصد به جملة التصورات أو المفاهيم المؤلفة تأليفا عقليا يهدف الى ربط النتائج بالمقدمات (٣) • وهذا

---

(١) راجع تودوروف (تزفتان) : تطور النظرية الأدبية ، ترجمة مها جلال أبو العلا مجلة « ألف » الصادرة عن الجامعة الامريكية بالقاهرة ، العدد الأول ، ربيع ١٩٨١ ، مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ م •

(٢) نجد ذلك واضحا عند ابن سينا ، حيث يقول فى مفتتح تلخيصه : « فى الشعر مطلقا وأصناف الصيغ الشعرية •• » ، انظر : فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ م ، ص ١٦١ ، فيما يخص الفارابى وابن رشد ، ص ١٥٠ ، ٢٠١ من الكتاب نفسه •

(٣) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٥٦٩ ، جميل صليبا : المعجم الفلسفى ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٣ ، جـ ٤٧٧/٢ ، يوسف مكرم وآخرون : المعجم الفلسفى ، مطابع كوستاتسوماس ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ •

المصطلح لم يعرفه الفلاسفة المسلمون ، وبالتالى فانهم لم يعرفوا ما نقصده اليوم بقولنا « نظرية الأدب » أو « نظرية الشعر » ، الا أن جملة تصوراتهم ومفاهيمهم المتناثرة فى ثنايا مؤلفاتهم أو شروحهم وتلخيصاتهم للنصوص الأرسطية فى الشعر والخطابة ، وغيرهما من المؤلفات المنطقية والفلسفية لأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان تتضمن ما يشير اليه مصطلح نظرية وما نقصده اليوم بنظرية الشعر ؛ ذلك أن حديث هؤلاء الفلاسفة عن الشعر ـ رغم تناثره وتفرقة فى جميع مؤلفاتهم الفلسفية ـ يحدد مفهومهم للشعر ولطبيعته ووظيفته وأداته بحيث تشكل هذه المفاهيم نسقا متكاملا مترابط الأجزاء ، يترتب فيه كل جزء منها على الآخر ٠

فنظرتهم الى الشعر على أنه فرع من فروع المنطق يعد نقطة البدء فى تحديد هذا النسق ، حيث يحدد بداية مهمة الشعر المعرفية التى تؤهله لها طبيعته الخاصة التى ترتد الى القوة النفسانية المسئولة عن ابداعه ٠ ويترتب على هذه النظرة الى مهمة الشعر وطبيعته المعرفية تصورهم للأداة أو اللغة الشعرية على وجه التحديد ٠

وعلى هذا كان اشتمال تصورات الفلاسفة ومفاهيمهم للشعر على ما نقصده اليوم بنظرية الأدب أو الشعر مبررا كافيا لأن يكون عنوان هذه الدراسة « نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين » ، على الرغم من عدم معرفتهم بهذا المصطلح ٠

واذا كانت هذه الدراسة تضع لنفسها مصطلحا حديثا هو « نظرية الشعر » لتتناول على أساسه أقوال وتصورات الفلاسفة المسلمين الأقدمين عن الشعر ، فان هذا لا يعنى المصادرة بفرض أفكار وآراء مسبقة على ما خلفه الفلاسفة من تصورات عن الشعر الا ما تعرضه قراءة الباحث لنصوصهم من مناقشة أو استنتاج أو تأويل ٠ ان الغاية من وراء استخدام هذا المصطلح هو رصد جهود الفلاسفة بشتى زواياها وربط النتائج بمقدماتها بقصد ايضاح كل ما فى هذه الزوايا من مواضع للاتفاق أو الاختلاف ، ومحاولة الاكتفاء فى كل ذلك بالوصف دون التقييم ٠ ذلك أن الهدف الأساسى من هذه الدراسة هو الكشف عن جانب من جوانب تراثنا النقدى لم يزل مغمورا ، وهو تناول الفلاسفة المسلمين للظاهرة الأدبية والقوانين التى تحكمها وتوجهها وتحدد أشكالها وغاياتها ٠

واذا كانت هذه الدراسة قد حددت لنفسها ما المقصود بنظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، فيبقى لها أن تحدد : من هم الفلاسفة المسلمون

الذين تعنيهم ؟ بخاصة وأن جدلا كثيرا أثير بين الباحثين المحدثين ــ بخاصة مؤرخو الفلسفة الاسلامية من الأوربيين والعرب ــ حول المقصود بالفلسفة الاسلامية وبالتالى تحديد من هم الذين يعدون فلاسفة ؟ ٠

وقد ذهب بعض هؤلاء الباحثين الى توسيع دائرة الفلسفة الاسلامية حتى أصبحت تشمل شتى مناحى الفكر الاسلامى ، فتتضمن علم الكلام والفقه والتصوف فضلا عن الفلسفة ذاتها ٠ وبناء على هذا أطلقوا كلمة « فلاسفة » على علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة ، بالاضافة الى الفلاسفة المسلمين الخلص ، ووصل الأمر ببعضهم أن نظروا الى المتكلمين على أنهم الفلاسفة الحقيقيون ، كما رأى بعضهم الآخر فى مباحث أصول الفقه الموضوع الحقيقى للفلسفة الاسلامية (١) ٠

ومن هؤلاء الباحثين المحدثين من ضيق دائرة الفلسفة فقصرها على الفكر الاسلامى العقلانى فى جوهره ، كما هو متحقق فى التفكير اللاهوتى عند المتكلمين من معتزلة وأشاعرة ، وفى الفلسفة الخالصة كما هو عند الكندى والفارابى وابن سينا فى المشرق ، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد فى المغرب ٠

ومنهم من يضيق الدائرة ليقصرها على الفلاسفة الخلص بدءا بالكندى ومرورا بالفارابى وابن سينا ونهاية بابن رشد ٠ ويستندون فى هذا الى الاختلاف الجذرى فى منهج التفكير عند كل طائفة من طوائف المفكرين المسلمين جميعا ، « فمنهج الفيلسوف فى التفكير يقوم على العقل أساسا ويتوسل بالبرهان ، فى حين يقوم منهج التفكير عند المعتزلة وان تمسك بالعقل على الجدل والمناقشات والخلافات اللفظية أحيانا ، أما منهج المتصوفة فهو يعتمد على القلب وشهادة الذوق والوجدان » (٢) ٠

---

(١) راجع تفصيل ذلك فى تعليق محمد عبد الهادى أبى ريدة ، فى حاشية ترجمته لكتاب دى بور : تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص ٦٦ ، مصطفى عبد الرازق : تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٤ ، ص ٢٧ ، ١٢٣ وما بعدها ، ابراهيم مدكور : فى الفلسفة الاسلامية منهج وتطبيقه ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ج ٧/٢ وما بعدها ، حسام محى الدين الألوسى ، نشأة الفكر الاسلامى فى بواكيره الكلامية ، مجلة الفكر المعاصر ، وزارة الاعلام ، الكويت ، المجلد السادس ، العدد الثانى ، يولية ، أغسطس ، سبتمبر ، ١٩٧٥ م ٠ ص ٤٦٩ وما بعدها ٠

(٢) محمد عاطف العراقى : ثورة العقل فى الفلسفة العربية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ م ، ص ١٣ وما بعدها ، مذاهب فلاسفة المشرق ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٥ ــ ١٨ ٠

ومشكلة تحديد دائرة الفلسفة والفلاسفة مشكلة أثارها المحدثون فقط . ذلك أن مؤرخي العقائد الاسلامية وغيرهم من مفكرى الأقدمين وعوا الخلاف بين علم الكلام والفلسفة على الرغم من اشاراتهم الى اختلاط الفلسفة بعلم الكلام (١) ، بل كانوا يعتبرون المتكلمين فريقا في مقابل فريق الفلاسفة ، ولعل أكبر شاهد على احساس القدماء بهوة الخلاف بين الفلاسفة وغيرهم من مفكرى الاسلام ، فقهاء كانوا أو علماء كلام أو متصوفة ، ذلك الصراع الذى دار بين الفلاسفة ومعارضيهم من علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة الذى وصل الى حد اتهامهم بالكفر والالحاد ، كما تجلى ذلك عند الغزالى الذى تصدى للرد على الفلاسفة فى مؤلفة « تهافت الفلاسفة » ، والذى تولى ابن رشد الرد عليه بعد ذلك فى كتابه « تهافت التهافت » . كذلك كانت هناك ردود فعل معادية للرازى من قبل معاصريه وغيرهم من المتأخرين مثل عبد الله بن أحد البلخى الكعبى رئيس معتزلة بغداد (٢) ، والفقيه المتكلم أبى فخر الرازى فى كتابه « محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين ، فضلا عن أبى حاتم الرازى وابن حزم الأندلسى (٣) .

ولن نذهب بعيدا فى اثبات أن القدماء أنفسهم وعوا الخلاف بين علم الكلام وعلم الفقه والفلسفة مما يدعم فكرة تضييق دائرة الفلسفة ، فالفارابى نفسه يميز بداية بين علم الكلام وعلم الفقه ، فعلم الفقه عنده هو « الصناعة التى بها يقتدر الانسان على أن يستنبط تقدير شيء بشيء مما لم يصرح به واضع الشريعة » (٤) ، أما علم الكلام فهو « صناعة يقتدر

---

(١) الشهرستانى : الملل والنحل ، تحقيق محمد بن فتح الله بدران ، مطبعة الأزهر ، القاهرة ، ١٩٥١ ، الجزء الأول ، ص ٧٧ وما بعدها .

(٢) راجع (أبو بكر محمد بن زكريا الرازى) : رسائل فلسفية ، دار الآفاق ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٣) المصدر السابق ، انظر على الترتيب ، ص ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ٢٠٢ ، وما بعدها ، كذا ص ٢٩٢ وما بعدها ، ص ٢٩٥ وما بعدها .

(٤) الفارابى : احصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ١٠٧ .

بها الانسان على نصرة الآراء والأفعال المحدودة التى صرح بها واضع الملـة وتزييف كل ما خالفها بالأقاويل » (١) ٠

فالفقه يهدف ـ اذن ـ الى استنباط ما لم يصرح به واضع الشريعة ، أما علم الكلام فانه يدافع عن الأفعال والآراء التى صرح بها واضع الملـة ويناصرها ، ويقف الفارابى « كفيلسوف » موقف الخصم (أو المعاند) من الفقهاء وعلماء الكلام ٠ فهو يرى أن « الملة » انما كانت تعلم الأشياء النظرية بالتخييل والاقناع » ، وبالتالى فان « التابعين لها لم يعرفوا من طـرق التعليم غير هذين » ، كما يرى بعد ذلك أن صناعة الكلام لا تشعر بغـير الأشياء المقنعة ولا تصحح شيئا منها الا بطرق وأقاويل اقناعية ، فتعتمد على مقارنات هي في بادى الرأى مؤثرة ومشهورة ، وبهـذا يقـارب المتكلم الجمهور والعوام ٠ ثم يرى أخيرا أن أقصى ما يمكن أن يبلغه المتكلم من توثيق رأى ما أن يسلك طريق الجدل ، والجدل أدنى مكانة من البرهان الذى تتوسل به الفلسفة لتصل الى اليقين ٠ وعلى هذا فالمتكلم ان عد خاصيا بالنسبة للجمهور والعوام فهو يكون خاصيا بالنسبة لأهل الملة فقط ، وكذا الفقيه الذى لا يكون خاصيا الا بالنسبة لملة ما محدودة ، على عكس الفلاسفة ، فهم الخواص على الاطلاق ٠

ومن هنا يجعل الفارابى الفقهاء والمتكلمين يأتون فى ترتيبه الهرمى بعد الفلاسفة والجدليين والسوفسطائيين وواضعى النواميس ، فيجعلهم قبل الجمهور والعوام مباشرة (٢) ٠ كمـا يتحدث الفارابى عن معاندة صناعة الكلام وأهلها للفلسفة وأهلها بناء على معاندة الملة للفلسفة (٣)

وهذا كله يشير الى وعى القدماء بمخالفة الفلسفة وتميزها منهجيـا عن مناحى الفكر الاسلامى كافة ، مما ينفى تداخل هذه العلوم واختلاط مناهجها بعضها ببعض ، وهذا بدوره يميز الفلاسفة عن غيرهم من المفكرين المسلمين ٠

وبناء على هذا كله آثرت هذه الدراسة أن تقصر مفهومها « للفلاسفة المسلمين » على « الفلاسفة الخلص » الذين لم يكونوا موضع خـلاف فى

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ ٠

(٢) الفارابى : الحروف ، تحقيق محسن مهدى . دار المشرق بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٣١ ـ ١٣٤ ٠

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٧ ٠

كونهم فلاسفة سواء عند الباحثين المحدثين أو حتى عند القدماء • وهم الكندى والفارابى وأبو بكر الرازى وابن سينا وابن باجة وابن طفيل وابن رشد ، فضلا عن ابن مسكويه واخوان الصفا • وقد شكل هؤلاء الفلاسفة فى مجموعهم وحدة متماسكة فى تاريخ الفكر الاسلامى ، على الرغم من التفاوت الزمنى بينهم واختلاف بيئاتهم المكانية ، التى وجدوا فيها • وعلى هذا الأساس حددت هذه الدراسة لنفسها الامتداد الزمنى للفلاسفة المسلمين بدءا بالكندى وانتهاء بابن رشد •

واذا كانت هذه الدراسة قد قصرت مفهوم الفلاسفة على أولئك الذين سموا بالفلاسفة الخلص ، فان هذا لا يعنى أنها سوف تتعامل مع تصورهم للشعر بمنطق تاريخى تطورى بقدر ما سوف تعالج به تلك التصورات بوصفها سياقا واحدا متكاملا ، ذلك أن هؤلاء الفلاسفة عوملوا فى تراث الثقافة العربية الاسلامية على أنهم وحدة واحدة وظاهرة متماسكة •

ومن هنا فان هذه الدراسة ستركز على الكشف عن نسقهم الكلى للشعر ، والوقوف على المنطق الداخلى الذى يحكمه ، ثم الكشف عن علاقة هذا النسق بنسقهم الفلسفى الشامل •

ولما كان الباحثون قد سلموا منذ زمن بعيد بأن فلاسفتنا لهم تصورهم الفلسفى الخاص بهم ، على الرغم من كونهم شراحا لأرسطو ، وأن هذا التصور جعلهم يحيدون فى كثير من الأحيان عن أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان ، وأن هؤلاء الفلاسفة ليسوا مجرد شراح لأفلاطون أو أرسطو ، أو حملة أو نقلة للتراث اليونانى بصفة عامة (١) ، فان هذه الدراسة سوف تعالج تصوراتهم فى الشعر من زاوية التعامل معهم بوصفهم أصحاب بناء فلسفى شامل خاص بهم ، وأن هذا البناء الفلسفى غير قائم على التلفيق أو التوفيق بين الشريعة الاسلامية والفلسفة اليونانية أو المزج بينهما ، بل قائم على النظر العقلى الخالص الذى دفعهم الى انتهاج سبيل البرهان المنطقى من أجل الوصول الى المعرفة اليقينية ، بحيث يصعب القول بأن فلسفتهم قامت على أساس التوفيق أو التلفيق بين الشريعة والفلسفة أو الدين والفلسفة •

من هذا المنطلق فى النظر الى التفلسف عند الفلاسفة المسلمين سيكون

---

(١) تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ، ص ٢٥ •

تناول هذه الدراسة لتصوراتهم للشعر ؛ فلن تعالج هذه التصورات على أنها مجرد شروح أو تلخيصات للنصوص الأرسطية ، بل بوصفها تفسيرات تحمل وجهات نظر أصحابها . ولن تقف هذه الدراسة أيضا عند رصد التأثير والتأثر ، تأثر الفلاسفة المسلمين باليونانيين وأثر اليونانيين فيهم ، أو تحديد مواضع اساءة الفهم أو عدمه ، وذلك تمشيا مع الدراسات الحديثة التي ترى أن تفسير النصوص يحمل وجهة نظر صاحبها التي يمليها عليه موقفه من واقعه الذى يعايشه بناء على فهمه ووعية بذلك الواقع (١) .

ومما يثير الانتباه أن هؤلاء الفلاسفة لم يقصدوا الشعر لذاته ، فلم يخصصوا له كتابات مستقلة بعينها سوى شرحى ابن سينا وابن رشد على كتاب الشعر لأرسطو ، وبعض الرسائل القصيرة للفارابى (٢) ، وفيما عدا هذه الكتابات التى خصصوها للشعر ، تأتى كتاباتهم عن الشعر موزعة فى مؤلفاتهم الفلسفية الأخرى ، سواء كانت شروحا على المنطق الأرسطى ، (على العبارة والجدل والسفسطة والبرهان والخطابة) ، أو فى شروح بعضهم أو مؤلفاتهم فى الصناعة المدنية ، أو فى مؤلفاتهم الموسيقية أو فى علم النفس الذى هو جزء من الطبيعيات عندهم .

ومن هنا كان الشعر مرتبطا ارتباطا وثيقا بالبناء الفلسفى الشامل عندهم بحيث يصعب الفصل بين النظر الى تصورهم للشعر من زاوية ابداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة وبين ذلك البناء الفلسفى . وكان هذا الارتباط هو السبب الأساسى فى أن تشكل أقوالهم وتصوراتهم المتفرقة عن الشعر نسقا متكاملا ، مما يؤكد أن هؤلاء لم يكونوا مجرد نقلة أو تابعين للتراث اليونانى ، والا أصبح المترجمون الذين ترجموا ذلك التراث اليونانى الى العربية أنفسهم فلاسفة .

ولكن هذا كله لا ينفى أن أرسطو وغيره من ممثلى الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التى اعتمدها الفلاسفة العرب المسلمون فى

---

(١) راجع ذلك بالتفصيل ، نصر أبو زيد : الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، ابريل ١٩٨١ ، ص ١٤١ — ١٥٩ .

(٢) يذكر ابن النديم أن للكندى مختصرا لكتاب الشعر لأرسطوطاليس ، كما يذكر أن له رسالة — أيضا — فى صناعة الشعر . لكن شيئا من هذا لم يصل الينا .

راجع : ابن النديم : الفهرست ، ليبزج ، ١٨٧٢ ، ص ٢٥٠ ، ٢٥٧ .

تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر ، حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الشخصى الخاص بالشعر وتصورهم الذاتى لطبيعته وتحديدهم لمهمته وما ينبغى أن يلتزم به مبدعة من قوانين وأصول عند انشائه حتى يقوم باحداث التأثير المطلوب ٠

وقد رأت هذه الدراسة أن تتناول تصورهم للشعر من ثلاث زوايا أساسية أولها الشعر بوصفه تخيلا ، وثانيها الشعر بوصفه محاكاة ، وثالثها الشعر بوصفه تخييلا ٠

ومن هنا بدأت هذه الدراسة بمعالجة تناولهم للشعر ـ بوصفه « نشاطا تخيليا » أى من زاوية ابداعه ، وبالتالى رأت أن تعالج تصورهم للخيال الانسانى أو « المتخيلة » ، باصطلاحهم ، بوصفها مصدر هذا النشاط الابداعى (الشعر) ، لأن معالجة هذه القوة النفسانية من حيث وظائفها وطبيعتها ومكانتها المعرفية والأخلاقية بالنسبة للقوى النفسانية المدركة الأخرى ، خاصة العقل ، يشكل أساسا سيكولوجيا تنبنى عليه نظرتهم للشعر بوصفه نشاطا تخيليا ، وتقييمهم المعرفى الأخلاقى له ٠ ومن ثم يتناول الفصل الأول ـ وهو أحد الفصول الخمس التى تضمها هذه الدراسة عدا المقدمة والخاتمة ـ عرض تصورهم للقوى النفسانية المدركة التى تعين المخيلة على أداء عملها ، ثم عرض تصورهم للمخيلة ووظائفها ٠ وتدخل هذه القوى النفسانية التى من بينها المخيلة ضمن قوى الادراك الحسى عندهم ٠ كما تناول هذا الفصل أيضا عرض تصورهم لقوى الادراك العقلى الانسانى ، ثم معالجتهم للعلاقة بين العقل والخيال (المخيلة) ٠ كما حاولت هذه الدراسة أن تقف فى هذا الفصل على تصورهم لعملية التخيل الشعرى نفسها فى حدود اشاراتهم ، وبناء على تصورهم للمخيلة وتقييمهم لها معرفيا وأخلاقيا ٠

أما الفصل الثانى فقد حاول أن يقف عند تعريفهم للشعر ومعالجتهم له بوصفه محاكاة ، أى من زاوية علاقة الفن الشعرى ـ كمحاكاة ـ بالواقع ٠ وقد عنى هذا الفصل بتحديد بعض مصطلحاتهم ومفاهيمها المتعددة ، خاصة مصطلح محاكاة ، وفقا لاستخداماتهم له ٠ ثم عرض بعد ذلك لموضوع المحاكاة وطرقها عندهم ٠

ويأتى الفصل الثالث ليتناول الشعر بوصفه نشاطا تخييليا ، فيعرض لحديثهم عن مهمة الشعر بناء على علاقة المنطق بالفلسفة ، ثم يعالج تحديدهم للطبيعة التخييلية للشعر ، ثم يعرض لمهمة الشعر التى

تترتب على علاقة المنطق بالفلسفة من ناحية ، وعلى طبيعته التخييلية من ناحية أخرى ٠

أما الفصل الرابع والخامس فقد عالجا تصورهم للأداة فى الشعر ، فوقف الفصل الرابع عند تصورهم ـ بصفة عامة ـ للخصائص النوعية التى تميز الشعر عن النثر ، ثم حاول أن يناقش طبيعة الاستخدام اللغوى فى الشعر من خلال مناقشتهم للعلاقة بين لغة الشعر ولغة العلم (البرهان)، ثم مناقشتهم للعلاقة بين لغة الشعر ولغة الخطابة ٠

كما حاول هذا الفصل أيضا أن يقف على تصورهم لتركيب القصيدة ٠

وقد حاولت الدراسة فى الفصل الأخير أن تقف عند الخصائص النوعية التى تميز الشعر عن النثر ، أو وسائل التخييل على حد تعبيرهم ، والتى تتجلى فى عنصرين أساسيين هما « التغيير » والوزن ٠ وقد عرض هذا الفصل أولا لتحديد مفهوم التغيير عندهم ، ثم تناول أهم أشكاله التى شغلت اهتمامهم ، ومن هنا كان الوقوف عند التشبيه والاستعارة ، ثم خاصية التقديم الحسى لهما ولأشكال التصوير كافة فى الشعر ٠ ثم عرض القسم الثانى من هذا الفصل للوزن والموسيقى عندهم ، من حيث أهميته فى الشعر وعلاقته بالوزن النثرى ، ثم تحديد خصائص الوزن النثرى (الخطابى) ثم حاول بعد ذلك أن يقف على العلاقة بين الوزن الشعرى والموسيقى ، ثم مناقشة سمة التناسب فى الوزن ، واستجلاء دور القافية فى تحقيق الموسيقى ، وأخيرا تناول هذا القسم علاقة الوزن بالمعنى عندهم ٠

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مصادر ومراجع فلسفية وتاريخية ونقدية وجاء تركيزها على مؤلفات الفلاسفة أنفسهم ، سواء كانت هذه المؤلفات مطبوعة أو مخطوطة أو مصورة ٠ كما اعتمدت أيضا على المصادر التى تؤرخ لهؤلاء الفلاسفة وتكشف عن مصادرهم وما فقد منها وما وجد ٠ أما المراجع التى اعتمدت عليها هذه الدراسة ، فهى اما دراسات فلسفية تؤرخ لهؤلاء ، واما دراسات تخصصت فى دراسة أحدهم أو بعضهم ٠ ومن أهم الدراسات النقدية التى رجعت اليها هذه الدراسة كتاب « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » ، الذى نبه فيه مؤلفه (احسان عباس) لأول مرة الى جهود الفلاسفة فى ميدان النقد وعرض لبعض تصوراتهم ٠ كما نبهت بعض الدراسات التى توجهت الى دراسة تراثنا النقدى عند النقاد

والبلاغيين القدماء الى بعض القضايا النقدية التى عالجها هؤلاء الفلاسفة ، وهذه الدراسات هى « الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى » و « مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى » • فضلا عن بعض الدراسات التى كتبت باللغة الانجليزية ، والتى تخصصت احداها فى دراسة تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر لأرسطو طاليس ، فى حين توجهت الأخرى الى محاولة استجلاء مكانة شرح ابن رشد لكتاب أرسطو طاليس فى الشعر فى تاريخ النقد فى العصور الوسطى •

ومن هنا حملت هذه الدراسة نفسها مهمة النهوض بحصر جهود هؤلاء الفلاسفة ، وجمع شتاتها لاستجلاء النسق الذى يجمعها بشكل مترابط متماسك •

الفصل الأول

مكانة الخيال بين قوى الادراك الانسانى

١ ـ قـوى الادراك الانسانى

٢ ـ الخيـــال والعقـــل

٣ ـ التخيـل الشـــعرى



١ ـ قوى الادراك الانسانى

تتعدد المصطلحات التى يتناول بها الفلاسفة المسلمون الشعر ، أو يصفونه بها لتحديد سماته النوعية التى تميزه عن سائر « الأقاويل » • ومن أهم هذه المصطلحات وأكثرها ترددا عندهم مصطلح « تخيل » ، ومحاكاة ، وتخييل •

واذا كان من الممكن أن نقول ان هذه المصطلحات لا تتناقض فيما بينها لأن كلا منها يتناول العمل الشعرى من احدى زواياه ، فيصبح تخيلا من زاوية المبدع ، ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبى بالواقع ، وتخييلا من زاوية المتلقى (١) ، فانه ليس فى الامكان وضع حدود فاصلة بينهما بحيث يصبح كل منها مقتصرا على دلالة لا يتعداها الى غيرها ، ذلك لأن هذه المصطلحات تكاد تقترب من بعضها ، فتتداخل معانيها ومفاهيمها فيما بينها ، ليدل احدهما على الآخر ، أو ليشمل أحدهما الآخر ، فتصبح المحاكاة هى التخيل أو التخييل أحيانا ، وتصبح ـ فى الوقت نفسه ـ معنى من معانى التخييل أحيانا اخرى •

الا أن الذى لا خلاف حوله أن الشعر ـ سواء كان محاكاة أو تخيلا أو تخييلا ـ عمل أو نشاط ابداعى تخيلى يصدر عن « المتخيلة » ويوجه اليها فى الوقت نفسه ، وعلى هذا تعرف « الأقاويل الشعرية » عندهم بأنها « مخيلة » •

والمتخيلة احدى قوى النفس الحيوانية المدركة عند هؤلاء الفلاسفة ، وقد حظيت ـ كقوة نفسانية ـ دون غيرها من القوى باهتمام علم النفس عندهم ، فحددوا ترتيبها ومكانها بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى بناء

---

(١) جابر أحمد عصفور : مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣٩ •

على الدور المعرفي الأخلاقي الذى تقوم به ، وترتب على تقييمهم للدور الذى تقوم به تقييمهم للشعر نفسه ـ بوصفه نشـــاطا تخيليا وتخييليا ـ على المستويين المعرفي والأخلاقي ٠

ومن ثم لا يستطيع الباحث أن يتعرف على مفهوم الشعر أو المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين دون التعرف على المخيلة الانســـانية ـ بوصفهـــا مصدر هذا النشاط الابداعي (الشعر) ـ وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى ، خاصة وأنهم عنوا ـ بدرجة كبيرة ـ بوصـــف عملية التخيل الانساني وما يسبق هذه العملية وما يلحقها من عمليـــات ادراكية أخرى تعين المتخيلة على القيام بدورها الابداعي ، أو تقوم ما قـــد يشوب عملها من اعوجاج ٠

ومن هنا تتأتى أهمية التعرف على القوى الادراكية التى تمهد للمتخيلة قيامها بوظائفها ، ثم التعرف على القوى الأخرى التى توجه قيامها بعملها ٠

(أ) قـــوى الادراك الحسي

الحس الظـــاهر :

تنقسم القوى المدركة عند الفلاسفة المسلمين الى قوى حيوانيـــة وأخرى انسانية ، ومن ثم يصبح الادراك قسمين : أولهما الادراك الحسي ، ويشترك فيه الانسان والحيوان ، وثانيهما الادراك العقلي وهـــذا يخص الانسان وحده ، اذ هو ما يميزه عن الحيوان ٠

وتنقسم القوى الحيوانية المدركة ـ بدورها ـ الى قسمين : قـــوى تدرك من ظاهر ، وهى الحواس الخمس الظاهرة ، وتسمى عند بعضهـــم « المشاعر » ، وقوى تدرك من داخل ، وهى الحواس الخمس الباطنة (١) ٠

---

(١) راجع : الفارابى : فصوص الحكم ، ضمن « الثمرة المرضية فى بعض الرسـالات الفارابية » ، طبعة ليدن ، ١٨٩٠ م ، ص ٧٢ ، ٧٣ ، وكذا : عيون المسائل ص ٦٣ ، اخوان الصفا : رسائل اخوان الصفا ، عناية خير الدين الزركلي ، مصر ، ١٣٤٧ هـ ـ ١٩٢٨ م ، جـ ٢ ص ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ابن مسكويه : الفوز الاصغر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٣٢٥ هـ ، ص ٦ ٠ =

ابن سينا : النفس ، الجزء السادس من الطبيعيات من كتاب الشفا ، تحقيق الأب جورج قنواتى ، وسعيد زايد ، الهيئة المصرية العـامة للكتاب ١٣٩٥ هـ ـ ١٩٧٥ م ، ص ٣٣ ـ ٣٤ ، وكذا : النجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية ، مطبعة السعادة ، =

و « الحس الظاهر » ، أو « القوة الحاسة » هي التي تدرك المحسوسات الخمس المعروفة عند الجميع ، فالقوة السامعة تدرك الأصوات بأنواعها ، والقوة الباصرة تحس الألوان والأشكال والاجسام بأوضاعها وأبعادهـا وحركاتها ، والقوة اللامسة يحس بها الملموس مثـل الحـرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة ... ، والقوة الذائقة تدرك الطعوم من حلاوة ومرارة وحموضة ... في حين تدرك القوة الشامة الروائح (١) .

غير ان الحس الظاهر وان كان يدرك الملذ والمؤذى ، فهو لا يميز الضار والنافع ، ولا الجميل والقبيح (٢) ، كما انه لا يدرك الصورة الا وهي متحققة في مادة ، حيث يرى الكندى ان الحس لا يدرك الصورة الا وهي في طينتها (٣) ، كما يذهب اخوان الصفا الى ان القوة الحساسة لا تدرك محسوساتها الا في الهيولى (٤) .

وعلى هذا فالحس الظاهر لا يستثبت الصورة بعد زوال المحسوس ، فهو لا يعمل بدون مؤثر خارجي ، ذلك أنه ينال الشيء من حيث هو مغمور

= ط ٢ ، مصر ، ١٣٥٧ هـ ـ ١٩٣٨ م ، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، عناية حلمي ضيا أولكن ، استانبول ، ١٩٥٣ م ص ١١٥ ، رسالة في القوى الانسانية وادراكاتها ، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ، ١٢٩٨ هـ ـ ١٨٨٠ م ، ص ٤٣ ، الاشارات والتنبيهات ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف بمصر ، بدون تاريخ ، القسم الثاني ص ٣٧٣ ، وما بعدها ، حاشية رقم (١) الصفحة نفسها ، القانون في الطب ، مطبعة بولاق ، ١٢٩٤ هـ ، ج ١ ص ٧١ ، وانظر أيضا : الشهرستاني الملل والنحل ، في « الكلام على ابن سينا » تحقيق محمد بن فتح الله بدران ، مطبعة الأزهر ، ١٣٧٠ هـ ، جـ ٢ الصفحات ١١٩٣ الى ١١٩٥ .

(١) الفارابي : فصول المدني ، تحقيق د . م . دنلوب ، كمبردج ، ١٩٦١ ، ص ١٠٧ آراء أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق البير نصرى نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٩ ص ٧٠ ، رسـائل اخوان الصفا ج ٣٢٨/٢ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ج ١٤/٣ وما بعدهـا ، ابن سينا : النفس ٣٣ ، ٣٤ ، النجاة ١٦١ ، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ١١٥ ، رسالة في الطبيعيات : ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، ص ١٧ ، ١٨ ، القانون في الطب ج ٧١/١ ، ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ص ١٣٧ ، ٦ ، ابن باجه : كتـاب النفس تحقيق محمد صغير حسن المعصومي ، مجلة المجمع العلمي العربي ، دمشـق ، ١٩٥٩ مجلد ٣٤ ج ٣٣٣/٢ ، ج ٤٩٠/٣ — ٤٩١ ، ابن طفيل : حي ابن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، ١٩٦٦ ، ص ٩٢ .

(٢) الفارابي : السياسة المدنية ، تحقيق فوزى مترى نجار ـ المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣ .

(٣) رسالة في حدود الأشياء ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادى أبي ريدة ، دار الفكر العربي ، مصر ١٩٥٠ ، ج ١٦٧/١ .

(٤) رسائل اخوان الصفا ، ٣٤٩/٢ .

فى العوارض التى تلحقه بسبب المادة ، التى خلق منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله الا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته (١) ، أى أنه يدرك الشىء وقد لحقته غواش غريبة عن ماهيته ، لو أزيلت عنه لم تؤثر فى كنه ماهيته ، مثل أين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار سعينه ؛ ولهذا لا تتمثل فى الحس الظاهر صورة الشىء اذا زال هذا الشىء (٢) .

فالحس الظاهر — اذن — وعلى حد قول ابن سينا يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق ، ومع وقوع نسبة بينها وبين المادة ، اذ ازالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ ، وذلك لأنه لا ينزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها ، ولا يمكن ان يستثبت تلك الصورة ان غابت المادة ، فيكون كأنه لم ينتزع الصورة عن المادة نزعا محكما ، بل يحتاج الى وجود المادة أيضا فى أن تكون تلك الصورة موجودة له (٣) .

ولما كان الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدر من تجريد الشىء عن مادته — اذ لا مخلص له الى مجرد السورة (٤) — فهو عاجز تماما عن ادراك معنى ما فى الصورة المحسوسة (٥) ، انما ذلك ما يحققه الحس الباطن ، الذى يدرك السورة والمعنى معا (٦) .

الحس الباطن :

أما قوى النفس الباطنة فقد حددها كل من الفارابى وابن سينا بخمس قوى ، هى على التوالى : الحس المشترك ، والمصورة أو الخيال ، والمتخيلة ، والوهم ، والحافظة . لكن الفارابى لم يأت بهذا التقسيم لقوى النفس الباطنة الا مرة واحدة فى رسالته « فصوص الحكم » ، وذكرها على

---

(١) الاشارات والتنبيهات ٣٦٩/٢ .

(٢) السابق ٣٦٨/٢ ، راجع أيضا : ابن مسكويه : الهوامل والشوامل ، نشره أحمد أمين ، والسيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٧٠ هـ — ١٩٥١ م ، ص ١٣٩ .

(٣) ابن سينا : النفس ص ٥١ .

(٤) ابن سينا : عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، منشورات المعهد العلمى الفرنسى ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٤٢ .

(٥) الفارابى : فصوص الحكم ٧٤ ، نفس النص منسوب لابن سينا : عيون الحكمة ص ٤٢ ، راجع لابن سينا أيضا رسالة فى القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٤٤ .

(٦) ابن سينا : النفس ٣٥ ، النجاة ص ١٦٢ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ١١٩ .

نحو مختصر ، وقد اتبع ابن سينا هذا التقسيم نفسه ، لكنه فصل الحديث في عمل هذه القوى ووظائفها • ولا يخالف ابن سينا هذا التقسيم الا مرة واحدة في رسالته : « في القوى الانسانية وادراكاتها » ، حيث يجعـــل الحس المشترك والمصورة قوة واحدة (١) ، ويبدو أنه قد تأثر في هـذا بالأطباء كما أشار هو نفسه في كتابة « القانون في الطب » قائلا : « القوة التي تسمى الحس المشترك والخيال ، وهي عند الأطباء قوة واحدة ، وعند المحصلين من الحكماء قوتان» (٢) •

ولا نجد هذا التقسيم الخماسي لقوى النفس عند الكندي الذي اقتصر في حديثه عن قوى النفس على ثلاث قوى هي : القوة الحسية ، والقـــوة المصورة (التخيلية) ، والقوة العقلية (٣) لكنه يجملها أحيانا ، فيجعلها قوتين فقط هما العقل أو الفكر والحس (٤) • وهو يشير اشارة سريعة ــ وحيدة ــ في موضع آخر الى قوة الحس المشترك (٥) •

أما اخوان الصفا فلهم تقسيم مخالف لتقسيم الفارابي وابن سينا ، فعلى الرغم من أنهم يجعلون هذه القوى خمسا ، فانهم يسقطون من هـذا التصنيف الحس المشترك والمصورة (أي الخيال) ، والوهم • وتبدأ هذه القوى بالمتخيلة ، فالقوة المفكرة ، فالحافظـة ، فالناطقـــة ؛ ثم القـــوة الصـــانعة (٦) • ويختلف مفهوم القوة الناطقة ــ عندهم ــ في هذا التقسيم عن مفهومها عند الفلاسفة الآخرين • وهم يضيفون « القوة الصانعة » الى تقسيمهم لتلك القوى النفسانية وهي لا وجـــود لهـــا عنـــد أقرانهم من الفلاسفة ، ويقصدون بها القوة التي بها تظهر النفس الكتابة والصنائع أجمع ، ومجراها في اليدين والأصابع (٧) •

الا أن اخوان الصفا يركزون بشكل خاص على ثلاث قوى نفسانية هي المتخيلة ، والمفكرة ، والحافظة (٨) •

---

(١) انظر ص ٤٣ ، ٤٤ •
(٢) القانون في الطب جـ ٧١/١ •
(٣) رسالة في ماهية النوم والرؤيا ، ضمن رسائل الكندي الفلسفية جـ ٢٩٤/١ •
(٤) رسالة في الجواهر الخمسة ، ضمن رسائل الكندي الفلسفية جـ ٨/٢ •
(٥) رسالة في حدود الأشياء ، ضمن رسائل الكندي الفلسفية ١٦٧/١ •
(٦) رسائل اخوان الصفا جـ ٣٤٩/٢ ، جـ ١٧/٣ ، جـ ٣٧٦/٣ •
(٧) السابق جـ ١٧/٣ ، جـ ٣٥٠/٢ ، ٣٥١ •
(٨) نفسه جـ ٣٢٨/٢ •

ولا يذكر ابن مسكويه هذه القوى الباطنة مرتبة ، كما هو الحـــال بالنسبة للفارابى أو ابن سينا ، أو حتى الكندى واخوان الصفا ، لكنه كثيرا ما يشير الى الحس المشترك والمتخيلة والمفكرة ، ويختلف الأمر عنده ، فيذكر الوهم على أنه الحافظة أو الذكر (١) ٠

ولم يذكر ابن رشد على نحو واضح تلك القوى الخمس ، ولم يحددها ذلك التحديد الذى نجده عند ابن سينا ، ذلك أن ابن رشد يقتصر فى « كتاب النفس » على الحديث عن الحس المشترك والتخيل ، ثم يذكر فى « الحاس والمحسوس » خمس مراتب للصورة ، أولها الصورة المحسوسة خارج النفس ، وثانيها وجود الصورة فى الحس المشترك ، وثالثها وجود هذه الصورة فى القوة المتخيلة ، ورابعها وجودها فى القوة المميزة (المفكرة)، وخامسها وجودها فى القوة الذاكرة ٠ ويلاحظ أن ابن رشد يلغى وجـود القوة الثانية ، وهى الخيال (أو الصورة) ، التى نجدها عنـــد الفارابى وابن سينا ، اذ يجعلها هى والحس المشترك قوة واحدة ، فكثيرا ما يطلق اسم « المصورة » على « الحس المشترك » ٠ كذلك فانه يشير الى « الوهم » عرضا ، حين يجعلها قوة مماثلة للقوى المفكرة (٢) ٠

ويبدو ان ابن رشد قد اعتمد فى هذا على ابن باجة ، الذى يشير الى أن هناك ثلاث قوى روحانية (أى نفسانية) مدركة ، هى الحس المشترك ، والمتخيلة ، والذكر (٣) ٠

وبناء على هذا فانه ـ أى ابن باجة ـ يرى أن للصورة ثلاث مراتب فى الوجود فى النفس الباطنة ، وجودها فى الحس المشترك ، أولا ، ثم وجودها فى المتخيلة فوجودها ـ أخيرا ـ فى الذكر ٠ لكنه يشير فى موضع آخر الى خمس مراتب لوجود الصورة المحسوسة فى النفس ، حيث توجد

---

(١) الهوامل والشوامل : ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٩ ، ١٤٦ ، ١٧٣ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، الفوز الاصغر : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ٠

(٢) ابن رشد : كتـــاب النفس ، ضمن ابن رشـــد ، مطبعة دار المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن ، ١٣٦٦ هـ ـ ١٩٤٧ م ، ص ٤٨ ، ٥٣ ، الحاس والمحسـوس ، ضمن أرسطوطاليس فى النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، دار النهضـــة المصريـــة ، القاهرة ١٩٥٤ ، من ص ٢٠٨ الى ٢١٢ ٠

(٣) ابن باجة : تدبير المتوحد ، ضمن رسائل ابن باجة الالهية ، تحقيق ماجد فخرى ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٤٩ ، ١٥٠ ، ٥٨ ٠

بداية فى الحس الظاهر ، ثم فى الحس المشترك ، فالمتخيلة ، فالذكر ؛ لتصبح بعد ذلك فى القوة الناطقة أو الفكرية (١) .

ويجعل كل من الكندى واخوان الصفا وابن سينا وابن مسكويه وابن رشد « الدماغ » مكان هذه القوى (٢) ، ويرتبون مكان كل منها وفقا لتقييمهم للدور الذى تقوم فى عملية الادراك ومدى بعده عن الحس وقربه من التجريد ، كما سيتضح لنا فيما بعد .

أما الفارابى فانه يجعل مكان بعض هذه القوى ـ أحيانا ـ فى القلب، وأحيانا فى الدماغ (٣) .

الحس المشـــــترك :

وأولى هــذه القوى المــدركة من باطن « الحس المشـــترك » ، أو « بنطاسيا » (٤) كما يسميها ابن سينا ، وهى قوة مرتبة فى التجويف الأول من الدماغ ، تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة فى الحواس الخمس المتأدية اليها . ويمكن القول بعبارة اخرى ان الحس المشترك هو القوة التى تقبل جميع صور المحسوسات التى أدركتها الحواس الظاهرة (٢) ، وهو القوة التى تصل الحس الظاهر بالحس الباطن ، ذلك أن « الحس يباشر

---

(١) ابن باجة : تدبير المتوحد ، ص ٥٨ ، ٨٠ ، ٨١ .

(٢) راجع على سبيل المثال : الكندى : رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ج ١ /٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ابن مسكوية : الفوز الأصغر ص ٩١ ، رسائل اخوان الصفا ج ٣/ ١٧ ، ج ٢/ ٣٢٨ ، ج ٣/٣٧٦ ، ابن سينا : رسالة فى الطبيعات ص ١٩ ، القانون فى الطب ج ٧١/١ ، ٧٢ ، ابن رشد : الحاس والمحسوس ، ص ٢١١ .

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ٧١ ، فصوص الحكم ص ٧٣ .

(٤) (يبدو أن هناك اضطرابا فى استخدام ابن سينا لمصطلح « بنطاسيا » لاطلاقه على الحس المشترك ، ذلك أنه ارتبط بالتخيل او التوهم ، كما استخدمه الكندى فى رسالته فى « حدود الأشياء » ج ١٦٧/١ ، رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ج ٢٩٥/١ ، حيث يقول الكندى : « التوهم هو الفنطاسيا ، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها » . كذلك يستخدم ابن رشد « الفنطاسيا » للدلالة على الخيال أو التخيل . انظر : تفسير ما بعد الطبيعة ـ المطبعة الكاثوليكية . بيروت ١٩٣٨ ص ٤٣١ ـ ٤٣٢ .

فالأقرب اذن فى استخدام « فنطاسيا » اطلاقه على التخيل أو الوهم ، أى القـــوة النفسانية التى تتوسط الحس والعقل .

(٥) ابن سينا : النفس ٣٦ ، ٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ١١٧ الاشارات والتنبيهات ج ٣٨٠/٢ ، النجاة ١٦٢ ، ١٦٣ ، رسالة فى الطبيعيات ١٩ ، عيون الحكمة ٣٨ ، القانون فى الطب ج ٧١/١ ، الملل والنحل ج ١١٩٦/٢ ، ابن مسكويه : الهوامل والشوامل ١٢٣ ، ٣٦٠ ، الفوز الأصغر ٨٨ ، ٩٠ .

المحسوسات ، فيحصل صورها فيه ، ويؤديهـا الى الحس المشترك حتى تحصل فيه ، فيؤدى الحس المشترك الى التخيل » (١) · وفى وقت النوم يكون هو القوة التي تتمثل فيها صور المحسوسات على اختلافها ، فـاذا كانت القوة الوهمية مستولية ، فانها تستعرض ما في الخزانة عن طريقة ، وقد يحدث هذا في اليقظة ـ أيضا ـ واذا استحكم ثباتهـا فيـه كانت كالمشاهدة (٢) ·

وصور المحسوسات اذا تمثلت فى الحس المشترك تصبح كالمشاهدة ، وليست متوهمة ، يقول ابن سينا : « الحس المشترك هو لوح النقش ، الذى اذا تمكن منه ، صار النقش فى حكم المشاهد ، وربما زال الناقش الحسى عن الحس وبقيت صورته هنيهة في الحس المشترك ، وبقى فى حكم المشاهد دون المتوهم ··· فاذا تمثلت الصورة فى لوح الحس المشترك، صارت مشاهدة · سواء كان فى ابتداء حال ارتسامها فيه من المحسوس الخارج ، أو بقائها مع بقاء المحسوس · أو ثباتها بعد زوال المحسوس · أو وقوعها فيه ، لا من قبل المحسوس ان أمكن » (٤) ·

والفرق بين الحس الظاهر والحس المشترك أن الحس الظاهر يدرك الصورة فى طينتها ، أما الحس المشترك (أو الحاس) فهو قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طينته (١) · وبعبارة أخرى ، لا يرى الحس الظاهر لشيء مرتين ، ولا يمكن أن يرى الشيء الا من حيث هو فقط، أو أن يتمثل الشيء المحسوس فيـه بعد زواله · وتفصيل ذلك فى قول ابن سينا :

« اذا أردت أن تعرف الفرق بين الحس الظاهر وفعل الحس المشترك وفعل المصورة فتأمل حال القطرة التى تنزل من المطر فترى خطا مستقيما ، وحال الشيء الذى يدور فيرى طرفه دائرة ، ولا يمكن أن يدرك الشيء خطا أو دائرة الا ويرى فيه مرارا ، والحس الظاهر لا يمكن أن يراه مرتين ، بل يراه من حيث هو ، لكنه اذا ارتسم فى الحس المشترك ، وزال قبـل أن تمحى الصورة من الحس المشترك ، أدركه الحس الظاهر حيث هو ، وأدركه الحس المشترك كأنه كائن حيث كان فيه وكائن حيث صار اليه ،

---

(١) الفارابى : رسالة فى جواب مسائل سئل عنها ، ضمن « الثمرة المرضية فى بعض الرسالات الفارابية » · ٩٧ ، ٩٨ ·

(٢) ابن سينا : النفس ص ١٤٦ ، ١٤٧ ·

(٣) الاشارات والتنبيهات ، جـ ١٢٨/٤ ، ١٢٩ ·

(٤) الكندى : رسالة فى حدود الأشياء ، جـ ١٦٧/١ ·

فرأى امتدادا مستديرا أو مستقيما • وذلك لا يمكن أن ينسب الى الحس الظاهر البتة » (١) •

فالحس المشترك ــ بناء على هذا ــ يدرك الصورة أكثر من مرة ، لأنه يستثبت الصورة بعد زوالها ، ولا يشترط وجودها فى مادتها ، ومن ثم فهو يحقق درجة من درجات تجريد الصور عن المادة وذلك ما يميز فعله عن فعل الحس الظاهر فى تصور ابن سينا • ومن الجدير بالذكر ان الفارابى أشار قبل ابن سينا الى الفرق بين الحس الظاهر والحس المشترك، لكنه لم يذكر ذلك بالتفصيل كما فعل ابن سينا واكتفى باشارة مختصرة مؤداها ان الصورة تبقى فى الحس المشترك وان زالت ، حتى تحس كخط مستقيم أو كخط مستدير من غير أن يكون كذلك » (٢) •

واذا كانت كل حاسة من الحواس الظاهرة تختص باحساس محدود لا تتجاوزه ، حيث تبصر المبصرة ، ولا تسمع ، ولا تشم ؛ ولا تلمس ؛ ولا تذوق ، فالحس المشترك هو القوة التى تبصر ، وتسمع ، وتشم ؛ وتذوق (٣) • انه القوة التى تجتمع عندها جميع صور هذه المحسوسات ، وفى امكانها أن تدرك المحسوسات المشتركة ، سواء كانت مشتركة لجميعها كالحركة والعدد ، أو لاثنين منها فقط كالشكل والمقدار المدركين بحاسة البصر وحاسة اللمس (٤) •

وكما ان لدى هذه القوة القدرة على تقبل الصور من الحواس دفعة واحدة (٥) فلديها ــ أيضا ــ القدرة على التمييز بين صور المحسوسات المختلفة ، فلا تخلط بين المرئى والملموس ، بحيث يمكن أن تحكم أن هذا ليس ذاك •

ويرجع الفلاسفة قدرة الحس المشترك على التمييز بين المحسوسات المختلفة ، أو الأحوال المختلفة للشىء المحسوس والحكم عليه الى كونه قوة نفسانية واحدة مشتركة لجميع الحواس (٦) ، فلولا الحس المشترك ــ

---

(١) ابن سينا : النفس ، ص ٢٦ •

(٢) فصوص الحكم ، ص ٧٥ •

(٣) ابن سينا : النفس ١٣٣ ، راجع أيضا : ابن باجة : كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى العربى ، دمشق ، مجلد ٣٤ جـ ١ ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، جـ ٣ ص ٥٠٣ •

(٤) ابن رشد : كتاب النفس ص ٤٨•

(٥) ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ص ٩٠ •

(٦) ابن سينا : النفس ١٤٥ ، ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ص ٩٠ ، ابن باجة كتاب النفس ، مجلد ٣٤ جـ ٥٠٣/٣ ، ٥٠٤ •

وعلى حد قول ابن سينا ـ « لما كان اذا أحسسنا بلون العسل ابصارا بأنه حلو ، وان لم نحس فى الوقت حلاوته ، وذلك لأن القوة واحدة ، واجتمع فيها ما أداه حسان من حلاوة ولون فى شىء واحد ، فلما ورد عليه أحدهما كان الثانى ورد معه · ولولا أن فينا شيئا اجتمع فيه الحلاوة والصفرة لما كان لنا أن نحكم أن الحلاوة غير الصفرة ، ولا أن نحكم ان هذا الأصفر هو حلو » (١) ·

ومن ثم فانه يمكن القول بأن الحس المشترك هو القوة التى بها ندرك التغاير بين شيئين محسوسين ، أو هو القوة التى بها ندرك التغاير بين الادراكات المختلفة ونحكم عليها أيضا (٢) ، فهو الذى يقضى تباين ادراكات الحواس الخمس وتقابلها وكثرتها (٣) ، ومؤدى ذلك كله أن يصبح الحس المشترك هو « المركز الطبيعى » لعمليات الجمع والمقارنة والتمييز ، وفيه أيضا يحدث تذكر المحسوسات السابقة باستعانة المصورة (٤) ، وذلك بالقطع ـ ما يميزه عن الحس الظاهر ·

ويقبل الحس المشترك الصور الواردة من خارج (الحس الظاهر) ، كما يقبل الصور الواردة من داخل ؛ ذلك أنه يقبل صورا من المتخيلة فى حالة سكون الحس الظاهر عند النوم (أى فى الأحلام والرؤى) ، أو فى اليقظة فى حال المرض ، أو الاتصال بالعقل الفعال · ومن هنا يذهب الفارابى الى أن الحس المشترك مكان لتقدير الصور الباطنة فيه عند النوم ، فان المدرك بالحقيقة هو ما يتصور فيه سواء ورد عليه من خارج أو صدر اليه من داخل ، فما تصور فيه يحصل مشاهدا ، فان أمكنة الحس الظاهر تعطل عن الباطن ، واذا عطلة الظاهر ، يمكن منه الباطن الذى لا يهدأ ، فشبح فيه مثل ما يحصل فى الباطن حتى يصير مشاهدا ، فيرى كما فى النوم (٥) ·

ويشير ابن سينا ـ كذلك ـ الى قبول الحس المشترك للصور الواردة

---

(١) ابن سينا : عيون الحكمة ص ٣٨ ، رسالة فى الطبيعيات ص ١٩ ، الهداية : تحقيق محمد عبده ، مكتبة القاهرة الحديثة ، ط ٢ ، ١٩٧٤ ، ص ٢١١ ، ٢١٢ ، الاشارات والتنبيهات ج ٣٧٦/٢ وما بعدها ·

(٢) ابن رشد : كتاب النفس ، ص ٤٨ ـ ٥٠ ·

(٣) ابن رشد الحاس والمحسوس ، ٢١٦ ، ابن مسكويه : الفوز الأصغر ، ٨٨ ، ٩٠ ·

(٤) محمد عثمان نجاتى ، الادراك الحسى عند ابن سينا ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ، ١٩٦١ ، ص ١٧١ ·

(٥) فصوص الحكم ، ٧٥ ، ٧٦ ·

من داخل النفس في قوله : « قد يشاهد قوم من المرضى والمسرورين صورا محسوسة ، ظاهرة ، حاضرة ، ولا نسبة لها الى محسوس خارج • فيكون انتقاشها اذن : من سبب باطن ، أو سبب مؤثر في سبب باطن • والحس المشترك قد ينتقش أيضا من الصور الجائلة في معدن التخيل والتوهم • كما كانت هي أيضا تنتقش في معدن التخيل والتوهم من لـــوح الحس المشترك » (١) •

لكن ابن مسكويه يخالف الفارابي وابن سينا في ذلك ، حين يرى أنه ليس يمكن ان يحصل في هذه القوة ـ أي الحس المشترك ـ شيء من الصور الا ما قبلته وأخذته من الحواس » (٢) •

أما كيفية انتقاش الصور الواردة من داخـــل في الحس المشـــترك ، فيشرحها ابن سينا بقوله :

« اذا قلت الشواغل الحسية ، وبقيت شواغل أقل ، لم يبعد أن يكون للنفس فلتات تخلص عن شغل التخيل ، الى جانب القدس (٣) ، فانتقش فيها نقش من الغيب ، فساح الى عالم التخيل ، وانتقش في الحس المشترك • وهذا في حال النوم • أو في حال مرض ما ، يشغل الحس ، ويوهن التخيل • فان التخيل : قد يوهنه المرض • وقـــد يوهنــــه كثرة الحركة •••••• فيسرع الى سكون ما • وفراغ ما ، فتنجذب النفس الى الجانب الأعلى بسهولة فاذا طرأ على النفس نقش ، انزعج التخيل اليه ، وتلقاه أيضا ، وذلك : اما لمنبه من هذا الطارىء وحركة التخيـــل بعـــد استراحته ، أو وهنه ، فانه سريع الى مثل هذا التنبه •

واما لاستخدام النفس الناطقة له طبعا ، فانه معاون للنفس عنـــد أمثال هذه السوانح • فاذا قبله التخيل حال تزحزح الشواغل عنـــه ، انتقش في لوح الحس المشترك » (٤) •

ويحدث هذا الانتقاش في الحس المشترك من الداخل ـ أيضا ـ في حال اليقظة ، ذلك « اذا كانت النفس قوية الجـــوهر تســـع الجوانب

---

(١) الاشارات والتنبيهات جـ ١٢٩/٤ ، ١٣٠ ، راجع أيضا ابن باجة : كتاب النفس مجلة المجمع العلمي العربي ، دمشق ، مجلد ٣٤ ، جـ ٦٣٦/٤ ، ٦٣٧ •

(٢) الهوامل والشوامل ، ص ٣٦٠ •

(٣) أى العالم القدسي •

(٤) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، جـ ٤ ، ١٣٧ ، ١٣٨ •

المتجاذبة ، لم يبعد أن يقع لها هذا الخلس والانتهاز » ، « فربما نزل الأثر الى الذكر فوقف هناك . وربما استولى هذا الأثر ، فأشرق فى الخيـــال اشراقا واضحا ، واغتصب الخيال لوح الحس المشترك الى جهته ، فرسم ما انتقش فيه منه » (١) .

ومن هنا فانه اذا تمثلت صورة فى المصورة عن طريق التخيـــل أو الفكر أو شيء من التشكلات السماوية ، وكان الذهن غائبا ، أو ساكنا عن اعتباره ، أمكن أن يرتسم ذلك فى الحس المشترك نفسه على هيئـــاته ، فيسمع ويرى ألوانا وأصواتا ليس لها وجود من خارج ، ولا أسبابهـــا من خارج (٢) .

الخيـــال أو المصـــورة :

أما ثانى قوى الحس الباطن فهى « القوة المصورة » أو « الخيـــال »، ومكانها مقـــدم الدماغ ، وهى التى تقرن بالحس المشـــترك ــ على حد قول ابن سينا ــ لتحفظ ما تؤديه الحواس اليه من صور المحسوسات حتى اذا غابت عن الحس ، بقيت فيه بعد غيبتها (٣) . وبعبارة أخرى ، فان هذه القوة الموجودة فى آخر تجويف المقدم من الدماغ تحفظ ما قبلـــه الحس المشترك من الحـــواس الجزئيـــة الخمس ، وتبقى فيه بعـــد غيبـــة المحسوسات (٤) .

واذا كان قد سبق الاشارة الى أن كلا من الفارابى وابن سينا قد ذكر هذه القوة النفسانية دون غيرها من الفلاسفة ، فانه من الملاحظ أن الفارابى لم يذكرها الا مرة واحـــدة (٥) ، وأشار اليها بوصفها خزانة ما يدركه الحس ، حيث ينسب عملها فى معظم الأحيان الى المتخيلة ، وذلك ما نجده

---

(١) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات جـ ١٣٨/٤ ، ١٣٩ .

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٥١ ، ١٥٢ ، الاشارات والتنبيهات ، جـ ١٣٩/٤ .

(٣) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، الاشارات والتنبيهات ، جـ ٣٨٠/٢ ، النفس ، ص ٣٦ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ورسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ، الهداية ، ص ٢١١ . البرهان ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٥٥ ، رسالة فى النفس وبقائهـــا أو معادهـــا ، ص ١١٧ ، القـــانون فى الطب ، جـ ٧١/١ ، الملل والنحل ، جـ ١١٩٧/٢ ، ١٠٨٠ .

(٤) النجاة ، ص ١٦٣ .

(٥) فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ .

عند ابن سينا نفسه في رسالته « في تفسير الرؤيا » ، حيث يجعل المخيلة هي التي ينطبع ويرتسم فيها صور المحسوسات التي انتزعتها الحواس الخمس ، وتحفظها عند غيبة المحسوسات عن الحواس (١) •

ولم يجعل ابن رشد لهذه القوة النفسانية الحافظة قوة مستقلة بذاتها ، وان كان قد أشار ضمنا الى وجود خزانة للصور المحسوسة ، لكنه لم يسمها ، فتبدو وكأنها والمتخيلة قوة واحدة ، ذلك أنه ينسب عملها للمتخيلة ، حين يجعل استثبات الصور وحفظها من أعمالها (٢) •

وتختلف القوة المصورة عن الحس المشترك ، وان بدا أنهما قوة واحدة ، فالحس المشترك يقبل الصور ولا يحفظها أو يخزنها مثل المصورة ، وهذا يعني أن الحس المشترك قوة مدركة ايجابية ، وليست سلبية مثل المصورة : « الحس المشترك والخيال كأنهما قوة واحدة ، وكأنهما لا يختلفان في الموضوع بل في الصورة ، وذلك أنه ليس يقبل هو أن يحفظ ، فصورة المحسوس تحفظها القوة التي تسمى المصورة والخيال ، وليس اليها حكم البتة ، بل حفظ ، وأما الحس المشترك والحواس الظاهرة ، فانها تحكم بجهة ما ، أو بحكم ما ، فيقال ان هذا المتحرك أسود وان هذا الأحمر حامض ، وهذا الحافظ لا يحكم به على شيء من الموجود الا على ما في ذاته بأن فيه صورة كذا » (٣) •

وعلى الرغم من أن ابن سينا يشير ــ أحيانا ــ الى أن المصورة والحس المشترك يشتركان في الحكم على أن هذا اللون غير هذا الطعم ، وأن لصاحب هذا اللون هذا الطعم (٤) ، فانه يلح على أن وظيفة المصورة وعملها الأساسي هو القبول والحفظ ، وليس الادراك ، حتى انه يجعل قبول القوة الخيالية للصور وانطباعها فيها مشابها لقبول المرآة المجلوة للصورة وان كان يفرق ثانية بين القوة الخيالية والمرآة التي تنمحي منها صور الأجسام اذا زالت عن محاذاتها • يقول ابن سينا : « ومثال القوة الخيالية في قبول صور المحسوسات مثال المرآة المجلوة الصقلية ، فان المرآة تقبل صورا لأجسام الملونة المحاذية لها ، وتنمحي عنها اذا زالت عن محاذاتها ، ولو

---

(١) ابن سينا : رسالة في تفسير الرؤيا ، عناية محمد عبد المعيد خان ، حيدر آباد الدكن ، بدون تاريخ ، ص ٢١٧ •

(٢) الحاس والمحسوس ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ •

(٣) ابن سينا : النفس ، ص ١٤٧ ، رسالة في الطبيعيات ، ص ١٩ • عيون الحكمة ، ص ٣٨ •

(٤) الاشارات والتنبيهات ، ج ٣٧٧/٢ ، ٣٧٨ •

كانت مرآة تنطبع فيها الصور وتبقى ولا تضمحل عنها ، لكانت القوة الخيالية مثل ذلك • فان الفرق بين المرآة والقوة الخيالية أن القوة الخيالية تقبل صور الأشياء عن طريق ما هو صورة ، وتبقى فيها عند غيبة ذوات تلك الصور ، والمرآة تقبل الصور من قبل ما هو مبصر ، ثم تنمحى تلك الصور عند غيبتها عن محاذاتها » (١) •

وليس الحس الظاهر هو مصدر الصور التى تحفظها المصورة فقط • بل انها تحفظ صورا أخرى تأخذها عن القوى الباطنة الأخرى • فقد يركب التخيل أو الفكر صورا تتسم بالتجريد ، ثم يودعهـا اياها • « فالحس المشترك يؤدى الى القوة المصورة على سبيل استخزان ما تؤديـه اليـه الحـواس فتخزنه • وقد تخـزن القوة المصـورة أيضـا أشياء ليست من المأخوذات عن الحس ، فان القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التى فى القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها ، فاذا ركبت صورة منها أو فصلتها أمكن أن تستحفظها فيها (٢) •

ويجرد « الخيال » أو المصورة « الصورة عن المـادة تجريدا تاما ؛ ذلك أنه وان كان يأخذها عن المادة فهو لا يحتاج الى وجود هذه المادة ، لأن غيابها لا يحول دون وجود الصورة ثابتة فى الخيال • غير أن الصـورة لا تكون مجردة عن اللواحق المادية ، ذلك أن الخيال لن يتخيل صـورة الا على نحو ما من شأن الحس أن يؤدى اليه ، أما الحس فانه لا يمكن أن يستثبت الصورة بعد غياب مادتها بل يحتاج الى وجود المادة أساسا ، فهو لا يدرك الصورة الا متحققة فى مادته •• يقول ابن سينا :

« وأما الخيال والتخيل فانه يبرىء الصورة المنزوعة عن المادة تبرئة أشد • وذلك لأنه يأخذها عن المادة بحيث لا تحتاج فى وجودها فيه الى وجود مادتها • لأن المادة وان غابت عن الحس أو بطلت ، فان الصورة تكون ثابتة الوجود فى الخيال ، فيكون أخذه اياها قاصما للعلاقة بينهـا وبين المادة قصما تاما ، الا أن الخيال لا يكون قد جردها من اللواحق المادية ، فالحس لم يجردها عن المادة تجريدا تاما ولا جردها عن لواحق المادة • وأما الخيال فانه قد جردها عن المادة تجريدا تاما ، ولكن لم يجردها البتة عن لواحق المادة ، لأن الصورة التى فى الخيـال هى على حسـب الصـورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما وتكييف ما ووضع ما » (٣) •

---

(١) رسالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ •

(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٥١ •

(٣) النفس ، ص ٥١ ، راجع أيضا لابن سينا : النجاة ، ص ١٧٠ ، رسالة فى الطبيعيات ص ٢٢ ، الاشارات والتنبيهات ، جـ ٢/٣٧٠ ، عيون الحكمة ، ص ٤٢ •

المتخيلـــة :

المتخيلة هى القوة الباطنة الثالثة ، وهى مرتبة فى التجويف الأوسط من الدماغ عنـــد الفلاسفة المسلمين ما عدا الفارابى ، الذى يجعل مكانها القلب(١) • ويسميها الكندى «المصورة» أو «الفنطاسيا» ، أو «التخيل» ، وأحيانا « التوهم » • ومن أهم أعمال هذه القوة أنها تستعيد صور الأشياء التى أدركت فى الماضى • يقول الكندى فى تعريفها : « انهـــا القوة التى توجدنا صور الأشياء الشخصية بلاطين ، أعنى مع غيبـــة حواملهـــا عن حواسنا » (٢) •

ومن شأن هذه القوة ــ أيضا ــ أن تركب بعض ما فى الخيال مع بعض ، وتفصل بعضه عن بعض بحسب الارادة (٣) • وهى تقوم ــ فى أغلب الأحيان ــ عند الفارابى وابن رشد ، وأحيانا عند ابن سينا بعمل الصورة أو الخيال ، أى تحفظ صور المحسوسات بعد زوالها مباشرة من الحس ، بالاضافة الى اعادة تركيبها لصـــور هذه المحسوسات على نحو جـــديد (٤) •

ولا يقتصر عملها على استعادة صور المحسوسات وتذكرها ثم اعادة تركيبها مرة أخرى ، بل يشمل أيضا المعانى الجزئية التى فى القوة الحافظة ، فهى « قوة تفعل فى الخيالات تركيبا وتفصيلا ، تجمع بين بعضها وبعض ، وتفرق بين بعضها وبعض وكذلك تجمع بينها وبين المعانى التى فى الذكر وتفرق » (٥) •

وهذه القوة اذا استعملها العقل سميت « مفكرة » ، واذا استعملها « الوهم » سميت « متخيلة » (٦) • وفى هذه الحالة تصبح « المتخيلة »

---

(١) فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٠ •

(٢) رسالة فى حدود الأشـــياء ، ج ١٦٧/١ ، رسالة فى ماهيـــة النوم والرؤيا ،

(٣) ابن سينا : النفس ، ص ٥١ ، النجـــاة ، ص ١٦٣ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٧ ، أيضا : الملل والنحل ، ج ١١٩٧/٢ •

(٤) فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٠ وما بعدها ، السياسة المدنية ، ص ٣٣ ، الحاس والمحسوس ، ص ٢١٢ •

(٥) ابن سينا : عيون الحكمة ، ٣٩ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ، الاشـــارات والتنبيهات ، ج ٣٨٢/٢ ، النفس ، ص ١٥٥ •

(٦) الفارابى : فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ ، ابن سينا : عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، النفس ، ص ١٥٥ ، ٣٦ ، النجاة ، ص ١٦٣ ، الاشارات والتنبيهات ج ٣٨٢/٢ ؛ رسالة فى القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٣٤ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ، القانون فى الطب ، ج ٧١/١ ، الهداية ص ٢١٤ ، الملل والنحل ، ج ١١٩٧/٢ •

قوة حيوانية خالصة ، فى مقابل المفكرة التى وان كانت تقوم بعمل مشابه لها من حيث اعادة تركيب الصور والمعانى ، فهى قوة انسانيه ، لأن العقل هو الذى يوجهها وليس الوهم · لكن عمل المتخيلة ــ وكما سيتضح لنا ــ له سماته الابتكارية التى لا تتوافر فى عمل المفكرة ، فمن طبيعة هده القوة (المتخيلة) أنها عندما تعيد صور المحسوسات ومعانيها الجزئية وتؤلف بينها لا تعيدها كما هى عليه فى الواقع الخارجى ، فليس مقصودها تصديق وجود شيء منها أو عدم وجوده · ومن هنا فقد تنتقل الى شيء مخالف للصورة المحسوسة أو موافق لها ، فقد تنتقل الى ضد أو ند ، أو قد تنتهى الى صورة كاذبة أو صادقة ، كما يذهب الى ذلك ابن سينا (١) ، وذلك ما قد أشار اليه الفارابى قبله ، اذ رأى أن المتخيلة عندما تستعيد صور المحسوسات تركب بعضها الى بعض تركيبات مختلفة ، يتفق فى بعضها أن تكون موافقة لما حس ، وفى بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس (٢) ، أو تكون بعضها صادقة وبعضها كاذبة (٣) ·من هنا نجد ابن باجة يشير الى أن هذه القوة وان كان يعرض لها أن تصدق وتكذب ، فهى كاذبة فى كثير من الأمور (٤) · كما يذهب ابن رشـــد الى أن الكذب خـاص « بالفنطاسيا » أو التخيل ، لأن بهذه القوة تتخيل أشياء يقطع بامتناع وجودها » (٥) ·

فالمخالفة ــ اذن ــ من طبيعة المتخيلة ، وهو أمر قد يرتد الى الطبيعة الانسانية التى لا تعيد تركيب الشيء كما هو (٦) · والذى يعين المتخيلة ويهيؤها للقيام بهذه المخالفة قدرتها الدائمة على الحركة ما لم يعقها عائق ، وتتمثل هذه الحركة فى قدرتها على محاكاة الأشـياء اما بأشباههـا أو أضدادها ، وربما حاكت أشياء سبقت معرفتها أو أشياء مستقبلية ، يقول ابن سينا :

« والقوة المتخيلة خاصتها دوام الحركة ، ما لم تغلب ، وحركتهـا محاكيات الأشياء بأشباهها أو أضدادها ، فتارة تحاكى المزاج كمن تغلب

---

(١) النفس ، ص ١٤٧ ، ١٥٥ ، القانون فى الطب ، ج ٧١/١ ·

(٢) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ·

(٣) فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، السياسة المدنية ، ص ٣٣ ·

(٤) كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى العربى ، دمشق ــ مجلد ٣٤ ، ج ٦٣٤/٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ·

(٥) تفسير ما بعد الطبيعة ، ص ٤٣٠ ، ٤٣١ ·

(٦) ابن سينا : النفس ، ص ١٤٧ ·

عليه السوداء فتخيل له صورا سوداء ، ومحاكاة أذكار سبقت أو أفكار رجيت » (١) ٠

وعلى الرغم من أن المتخيلة لا تعمل بدون الحس (٢) ، حيث تعد صور المحسوسات المادة الأساسية لعملها ، فانها تفارق (تغاير) قوة الحس ، ذلك أنه فى استطاعتها أن تحكم على المحسوسات بعد غيبتها ، وذلك ما لا تستطيعه قوة الحس (٣) ٠ والمتخيلة ــ أيضا ــ « لا تكل ولا تعجز عما تريد فى كل وقت وكل حال عن فعلها البتة » ، فاذا قورنت بالحس نجد أن « الحس يدرك الحاضر من المحسوس ، فاذا غاب ، أو بعد ، أو أكثر ، أو أفرط المحسوس ، لا يستطيع أن يدركه كما أن البصر يدرك ما كان محاذيا للعين وعلى مسافة معتدلة منه وبعدد يمكن ادراكه ، فاذا غاب المبصر لا يدركه البصر ، أو امتدت المسافة بين المبصر والبصر الا على التعاقب أو صغر جدا ، واذا كان مضيئا فى الغاية كالشمس فلا يقوى على ادراكه ، وكذلك سائر الحواس كالسمع للصوت ، والشم للرائحة والذوق للطعم ، واللمس للملموسات » (٤) ٠

والمتخيلة أكثر تجريدا لمعطيات الحس من « الخيال » أو « المصورة » . التى تستطيع أن تحتفظ بصور المحسوسات بعد غيابها ــ وهذه درجة من التجريد ــ ذلك أن المتخيلة اذا كانت تستعيد هذه الصور التى أدركت فى الماضى لتعيد تركيبها والتأليف بينها على نحو مخالف لمظهرها الواقعى ، ودون أن تلتزم بالصدق الذى تتسم به قوة الحس ، فانها تتجاوز ذلك كله بأن تبتكر أشياء ليس لها وجود فى الواقع الخارجى البتة ٠ من هنا تكون مفارقتها الواضحة للحس ، الذى يقتصر دوره على ادراك الأشياء وهى محمومة فى طينتها ، ويظل مقيدا بموضوعه وبطبيعة المادة المقيدة له ، فيصبح مجرد مستقبل مسجل لما يتلقاه ، وقد يعجز فى بعض الأحيان عن أداء ذلك العمل ، أما المتخيلة فانها متحررة من عوائق المادة ، تستطيع أن تتصرف فى الصور ، متجاوزة تلك العوائق ، فتركب من الصـــور

---

(١) عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، قارن بالاشارات والتنبيهات ، جـ ١٤٠/٤ ، راجع أيضا ابن رشد فى « الحاس والمحسوس » ، ص ٢٣٠ ٠

(٢) ابن رشد : كتاب النفس ، ٥٦ ٠

(٣) السابق ، ص ٥٤ ، رسائل اخوان الصفا ، جـ ٣٨٦/٣ ٠

(٤) ابن سينا : رسالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، قارن بابن باجة كتاب النفس مجلة المجمع العلمى العربى ــ دمشق ــ مجلد ٣٤ ، جـ ٦٣٥/٤ ٠

ما شاءت ، وما لا تقع عليه الحواس · من هنا يقارن الكندى بينها وبين الحس الظاهر بقوله : « انها تجد ما لا تجد الحواس بتة ، فانها تقدر أن تركب الصور ، فأما الحس فلا يركب الصورة لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها ، فان البصر لا يقدر على أن يوجدنا انسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك مما ليس للانسان فى الطبع ، ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا ، فانه لا يقدر على ذلك ، اذ ليس هو موجودا فى طينة من المحسوسة بتة (١) التى له أن يجد الصور بها ، فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يوهم الانســـان طائرا أو ذا ريش ، وان لم يكن ذا ريش ، والسبع ناطقا » (٢) ·

ونجد هذا التصور نفسه لقدرة المتخيلة على التصرف فى صـــور المحسوسات بحيث تتجاوزها الى ما لا يقع عليه الحس عند اخوان الصفا وابن سينا وابن رشد · فيرى اخوان الصفا ــ بداية ــ أن هذه القوة من أعجب القوى المدركة ، وأن أكثر العلماء تائهـون فى بحرهـا وعجائب متخيلاتها ، حيث يمكن للانسان عن طريقها وفى ساعة واحدة أن يجول فى المشرق والمغرب والسهل والجبل وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، وينظر الى خارج العالم ويتخيل فناءه ، ويتصور من الأشياء ما له حقيقة ، وما لا حقيقة له (٣) · كما يرون أن المتخيلة تجعل الانسان قادرا على أن يتخيل من الأشياء ما له حقيقة وما لا حقيقة له بعد أن عرف بسائطها بالحس ، يعينه على ذلك أن المتخيلة تتعامل مع الصور مجردة عن هيولاها ، فيصبح فى امكانها أن تؤلف بينها ، وتركبها ، وتصل بعضها ببعض كما تشاء ، والمثال على ذلك ، أن المرء يمكنه « أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة ، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل ، أو طائرا له أربع قوائم ، أو فرسا له جناحان ، أو حمارا له رأس انسان ، وما شاكل هذه ، مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر » (٤) ·

أما ابن سينا فهو يرى مثل اخوان الصفا أن المتخيلة من أعجب

---

(١) هكذا فى النص ، وقد يكون من الأصح قولنا « فى طينة محسوسة له أن يجد الصور بها » ·

(٢) رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ، جـ ٢٩٩/١ ، ٣٠٠ ·

(٣) رسائل اخوان الصفا ، جـ ٣٨٩/٣ ، ٣٩٠ ·

(٤) رسائل اخوان الصفا ، جـ ٣٨٦/٣ ·

قوى النفس وأقدرها على فعلها ، ذلك « لأنها تتصور الأشياء الماضية . وتستحضر صورتها في أي وقت ، وبأى مقدار وعدد تريد ، حتى يمكن أن تتخيل انسانا أعظم من فيل ومن جبل ومن جملة العالم ، وعلى عكسها ، اعنى أصغر من كل صغير ، وعلى أن تتوهم شيئا واحدا في الوجود أشياء كثيرة كالشمس تتصور شموسا كثيرة ، ويمكن أن تركب بعض الصور مع بعض ، كما تتوهم انسانا بعضه طائر ، وبعضه فرس ، وبعضه صور أخرى . ويمكن أن تتصور صورا وأفعالا ليست موجودة أصلا كالانسان له رؤوس كثيرة يطير الى السماء ، وينزل عنها ، أو يقف في النار ، وما أشبهها من الصور والأفعال الممتنعة الوجود ، وبالجملة تتخيل وتتوهم كل ما تريد ، وكما تريد ، وبأى مقدار وعدد تريد ، وان كانت تلك الصور قد انتزعتها من المحسوسات أو عن بسائطها باعيانها فاذا قبلت الصور تصرفت كما أرادت . وهذه خاصية فعلها » (١) .

وهذا كله يعني — وعلى حد قول ابن رشد — أن المتخيلة تمكننا من أن نركب أمورا لم تكن نحس بهـا بعد ، بل انما احسسناها مفردة ، كتصورنا (عنزايل) والغول ، وما أشبه ذلك من الأمور التي ليس لها وجود خارج النفس (٢) .

فالمتخيلة وان انطلقت فى عملها من الحس ، فهى تفـارقه وتغايره بمخالفتها في عملها لمعطياته ، بل وتجاوزها له الى ما هو غير محسوس على الاطلاق ، الأمر الذى يؤدى بابن رشد الى أن يجعل الحس قرينا للصدق فى مقابل كون التخيل قرينا للكذب ، فنحن نصدق بقوة الحس لأنه يطابق الواقع الخارجي،ولأن الكذب في الحس يأتي عرضا،فى حين تسمى المحسوسات الكاذبة تخيلا (٣) . ويبدو أن ابن رشد قد بنى تصوره على ما أقره ابن باجة من قبل ، وهو أن الأشياء حتى تكون صادقة فلابد من أن تمر بالحس المشترك ، أو أن يمر به ما يمكن أن يقوم مقامها ، ومن ثم تصبح الأشياء المتخيلة التى لم تمر بالحس كاذبة (٤) .

الا أن هذا لا ينفي كون المتخيلة قوة نفسانية ذات قدرات خلاقة ،

---

(١) رسالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٩ ، القانون فى الطب ، ج ٧١/١ ، ٧٢ .

(٢) كتاب النفس ، ص ٥٤ ، ٥٥ ، راجع أيضا : ابن باجة : كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى — دمشق — مجلد ٣٤ ، ج ٦٣٥/٤ .

(٣) كتاب النفس ، ص ٥٤ .

(٤) راجع تفصيل ذلك عند ابن باجة : تدبير المتوحد ، ص ٥١ وما بعدها .

فهى قوة متصرفة مبتكرة ، ولهذا فان فعلها يكون خاصا بالانسان (١) وأكثر من هذا أن قدرات المتخيلة عند ابن سينا تفوق قدرات القوة المفكرة والحافظة ، فالقوة المفكرة لا يمكن « أن تتفكر فى أشياء كثيرة فى حال واحدة وزمان واحد ، ولا أن تميز الأشياء الكثيرة بدفعة واحدة ، وان كانت تلك الأشياء لطيفة غامضة ، فكانت أعجز عن ادراكها وتمييزها ، وكذلك حال القوة الحافظة فانها لا تقدر أن تحفظ جميع الأشياء الماضية » (٢)

لكن هذه القدرات الخلاقة للقوة المتخيلة تقيدها ـ وقت اليقظة ـ القوة الفكرية من ناحية ، فلا تسمح لها بأن تمارس نشاطها كما يحلو لها ، ذلك أن هذه القوة المخيلة ليس لها قوة اختيارية فى ذاتها فلا تتوهم أو تتصور الا ما تأمرها به القوة الناطقة • كما يقيدها من ناحية أخرى ما يشغلها به الحس الظاهر ، ولهذا تقل فاعلية هذه القوة ، اذ تصبح أسيرة للحس الظاهر من جهة ، وللقوة الناطقة من جهة أخرى ، يقول ابن سينا :

« ثم ان القوة المتخيلة قوة قد تصرفها النفس عن خاص فعلها بوجهين : تارة مثل ما يكون عند اشتغال النفس بالحواس الظاهرة وصرف القوة المصورة الى الحواس الظاهرة وتحريكها بما يورد عليها منها حتى لا تسلم للمتخيلة المفكرة ، فتكون المتخيلة مشغولة عن فعلها الخاص ، وتكون المصورة أيضا مشغولة عن الانفراد بالمتخيلة ويكون ما تحتاجان اليه من الحس المشترك ثابتا واقعا فى شغل الحواس الظاهرة وهذا الوجه هو وجه • وتارة عند استعمال النفس اياها فى أفعالها التى تتصل بها من التمييز والفكرة • وهذا على وجهين أيضا : أحدهما أن تستولى على المتخيلة فتستخدمها والحس المشترك معها فى تركيب صور بأعيانها وتحليلها على جهة يقع للنفس فيها غرض صحيح ، ولا تتمكن المتخيلة لذلك من التصرف على ما لها أن تتصرف عليه بطباعها ، بل تكون منجرة مع تصريف النفس النطقية اياها انجرارا ، والثانى أن تصرفها عن المتخيلات التى لا تطابق الموجودات من خارج ، فتكفها عن ذلك استبطالا لها ، فلا تتمكن من شدة تشبيحها وتمثيلها » (٣) •

(١) ابن رشد : كتاب النفس ، ص ٥٥ ، ابن باجة : كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى العربى ــ دمشق ــ مجلد ٣٤ ، جـ ٦٤٣/٤ ، ٦٤٤ •

(٢) رسالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٩ •

(٣) النفس ، ص ١٥٣ ، راجع أيضا : الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة • ص ٨٨ ، الكندى : رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ، جـ ٢٩٦/١ ، ٢٩٧ •

من هنا تضعف المتخيلة ، ولا يزول عنها انشغالها بالحس الظاهر او سيطرة العقل عليها الا فى حالة النوم وبعض حالات اليقظة ، مثل المرض الذى يضعف البدن ، ويشغل النفس عن العقل والتمييز ، أو حالات الخوف والاضطراب العقلى • عندئذ تقوى المتخيلة وتنشط وتنصرف الى عملها لا يشغلها عنه شاغل • وذلك ما يحدده ابن سينا فى قوله : « فان شغلت المتخيلة من الجهتين جميعا ضعف فعلها ، وان زال عنها الشغل من الجهتين كلتيهما ـ كما يكون فى حال النوم ، أو من جهة واحدة كما يكون عند الأمراض التى تضعف البدن وتشغل النفس عن العقل والتمييز ، وكما عند الخوف حتى تضعف النفس وتكاد تجوز ما لا يكون ، وتكون منصرفة عن العقل جملة لضعفها ولخوفها وقوع أمور جسدانية فكأنها تترك العقل تدبيره ـ أمكن التخيل حينئذ أن يقوى ويقبل على الصورة ويستعملها ويتقوى اجتماعهما معا فتصير المصورة أظهر فعلا فتلوح الصور التى فى المصورة فى الحاس المشترك ، فترى كأنها موجودة خارجا ، لأن الأثر المدرك من الوارد من خارج ومن الوارد من داخل هو ما يتمثل فيها وانما يختلف بالنسبة • واذا كان المحسوس بالحقيقة هو ما يتمثل ، فاذا تمثل كان حاله كحال ما يرد من خارج • ولهذا ما (١) يرى الانســان المجنون والخائف والضعيف والنائم أشباحا قائمة كما يراها فى حال السلامة بالحقيقة ويسمع أصواتا كذلك ، فاذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك وجذب القوة المتخيلة الى نفسه بالتنبيه اضمحلت تلك الصور والخيالات » (٢) •

ومعنى هذا أن فاعلية المتخيلة تزداد تماما ـ **أولا** ـ عند النوم ، فتكون الأحلام والرؤى ، حيث تصبح حرة الحركة والتصرف فيما يتاح لها من صور ومعان سواء وردت عليها من خارج أو من داخل أثناء اليقظة • والسبب فى ذلك هو سكون الحواس وانحلال سلطان القوة المفكرة • ومن هنا يذهب الكندى وابن رشد الى أن المتخيلة تكون فى تلك الحال أقوى عن العقل جملة لضعفها ولخوفها وقوع أمور جسدانية فكأنها تترك العقل ما يمكن على اظهار فعلها فى حين يختل عملها وقت حضور المحسوسات (٣)، ويتمثل ذلك الفعل فى أنها تعود الى طبعها فى التوهم والتصور وتركيب الصور وتفصيلها كما تريد ، وبأى مقدار وعدد تريد وفى الوقت والحال

---

(١) يستخدم ابن سينا حرف (ما) هنا زائدة • كما يفعل ذلك ابن رشد بصورة متكررة •

(٢) النفس : ص ١٥٣ ، ١٥٤ •

(٣) رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ، ج ٢٩٦/١ ، كتاب النفس ، ص ٥٩ •

التي نريد (١) ، فتتصرف في الصور التي أوردتها عليها الحواس في اليقظة ، أو فيما ألقته عليها القوة المفكرة من صور قبيل النوم ، أو في المعاني المودعة في القوة الذاكرة (٢) ، بما لها من قدرة على محاكاة الأشياء ، ذلك « أنها خاصة من بين سائر قوى النفس ، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها ٠ فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس ، بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك ، وأحيانا تحاكي المعقولات ، وأحيانا تحاكي القوة الغاذية ، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية ، وتحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج » (٣) ٠

وقد يحدث أن تنجم الرؤى أو الأحلام عن اتصال النفس بالعقل الفعال ، لا عن آثار الحس الموجودة في الحس المشترك ، أو المعاني المودعة في الذاكرة ، أو من بقايا الفكر في اليقظة ، ويكون ذلك لها نوع من التنبوء أو الانذار بما سيكون ٠ وتلك الوظيفة التي تخص المتخيلة تجعل صاحبها يدنو مرتبة النبوة (٤) ٠

كما تزداد فاعلية المتخيلة ، ويقوى نشاطها ــ ثانيا ــ في بعض حالات اليقظة ــ مثل المرض والخوف والاضطراب العقلي ــ على نحو مشابه لفاعليتها أثناء النوم ، فيرى أصحاب هذه المخيلات خيالات أو صورا محسوسة لا نسبة لها الى المحسوس ، لكنها تبدو أمامهم حقيقية بسبب انحلال مخيلاتهم عن رباط القوة الناطقة وخروجها عن سلطانها لضعف هذه القوة فيهم (٥) ٠

غير أن المتخيلة قد تخلق في بعض الناس شديدة قوية ، فلا يمنع انشغالها بالحواس ، وما تقدمه اليها من صور ، أو سيطرة القوة الناطقة

---

(١) راجع : ابن سينا : رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٨٢ ، الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ ، وابن رشد : كتاب النفس ، ص ٥٩ ٠

(٢) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ ، ابن رشد : الحاس والمحسوس ، ص ٢٨٨ ، ٢٣١ ٠

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ ، راجع أيضا ابن سينا : النفس ، ص ١٥٩ ، ويذهب الى « أن المتخيلة قد تحاكي أمورا طبيعية تتصل بالبدن وعوارضه ، أو أمورا ارادية ، وهي تتعلق ببقايا الفكر التي في اليقظة » ٠

(٤) الفارابي : المصدر السابق ، ص ٩٢ ، انظر أيضا ابن باجة : تدبير المتوحد ، ص ٥٢ ٠

(٥) الاشارات والتنبيهات ، ج ١٣٩/٤ ، ١٣٠ ، رسالة في تفسير الرؤيا ، ص ٢٨٥ الحاس والمحسوس ، ص ٢٣١ ٠

عليها ـ وقت اليقظة ـ ما يتحقق لهم أو لغيرهم فى وقت المنام . حيث يدركون مغيبات تتحقق كما هى أو تتحقق بمثالاتها ، ذلك عندما يفيض العقل الفعال على المتخيلة بالمعقولات المفارقة أو الجزئيات الحاضرة والمستقبلة، ولا يتحقق هذا الفيض الا لشخص شديد الصفاء وشديد الاتصال بالمبادىء العقلية حتى ترتسم فى مخيلته تلك الصور التى فى العقل الفعال ، اما دفعة واحدة أو قريبا من دفعة ، وهذا ما يسمى بالوحى أو الالهام (١) لحدوثه فى اليقظة ، ومن هنا يختلف عن الرؤيا المنامية ، وهو أمر لا يتحقق الا للأنبياء ، فارتسام المعقولات على هذا النحو ليس الا ضربا من النبوة وهذه هى أعلى مراتب القوة الانسانية وأعلى مراتب كمال المتخيلة عند هؤلاء الفلاسفة ، ولهذا يقل حدوثها فى (٢) تصورهم .

ولقد جاء هذا التصور بداية عند الفارابى ، الذى يرى أن المخيلة اذا كانت قوية فى انسان ما فانه يمكن أن نقوم بأفعالها الخاصة على الرغم من انشغالها بالمحسوسات الواردة عليها من خارج واستخدام القوة الناطقة لها ، سواء كان ذلك فى وقت اليقظة أو فى وقت النوم ، وعلى هذا فانه لا يمتنع ـ عنده ـ « أن يكون الانسان اذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال ، فيقبل فى يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة ، أو محاكياتها من المحسوسات ، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة وسائر الموجودات الشريفة ويراها . فيكون له ، بما قبله من المعقولات ، نبوة بالأشياء الالهية . فهذا هو أكمل المراتب التى تنتهى اليها القوة المتخيلة ، وأكمل المراتب التى يبلغها الانسان بقوته المتخيلة » (٣) .

ولا يختلف ابن سينا عن الفارابى فى تصوره للنبوة الخاصة بالقوة المتخيلة ، فى كونها تحدث لقلة قليلة من البشر يتمتعون بمخيلة قوية لا تشغلها الحواس ، ولا تقهرها القوة الناطقة ، فتضعفها وتمنعها من أن تزاول نشاطها الخاص بها ، أو فى كونها تقوم بذلك العمل وقت اليقظة ، الا أنه يرى أن المتخيلة فى هذه الحال قد تؤدى عملها ـ فى بعض الأحيان ـ

---

(١) عرض ابن باجة للالهام على نحو عابر فى رسالته « تدبير المتوحد » حيث عده نوعا من تحصيل الأمور الجسمانية أو حدوث الصورة فى النفس يتم دفعة واحدة ، أو بلا روية أو فكر . على عكس ما يتم بالفكر والاستنباط . راجع : تدبير المتوحد ص ٨١ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) النجاة ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ ، رسائل اخوان الصفا ، جـ ٤/١٦١ ، الفوز الأصغر ، ص ٩٣ .

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٩٤ ، راجع أيضا ص ٩٣ .

فى حال أقرب الى النوم منه الى اليقظة ، ويصفة بأنه نوع من الاغماء أو الغيبوبة ، ويتفق معه فى ذلك ابن رشد · يقول ابن سينا :

« وقد يتفق فى بعض الناس أن تخلق فيه القوة المتخيلة شديده غالية حتى أنها لا تستولى عليها الحواس ولا تعصيها المصورة ، وتكون النفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها الى العقل وما قبل العقل انصبابها الى الحواس · فهؤلاء يكون لهم فى اليقظة ما يكون لغيرهم فى المنام من الحالة التى سنخبر عنها بعد وهى حالة ادراك النائم مغيبات يتحققها بحالهـا أو بأمثلة تكون لها · فان هؤلاء قد يعرض لهم مثلها فى اليقظة ، وكثيرا ما يكون لهم من توسط ذلك أن يغيبوا آخر الأمر عن المحسوسات ويصيبهم كالاغماء ما لا يكون ، وكثيرا ما يرون الشىء بحاله ، وكثيرا ما يتخيل لهم مثاله للسبب الذى ينخيل للنائم مثال ما يراه · ما نوضحه بعد ، وكثيرا ما يتمثل لهم شبح ويتخيلون أن ما يدركونه خطاب من ذلك الشبح بألفاظ مسموعة تحفظ وتتلى،وهذه هى النبوة الخاصة بالقوة المتخيلة » (١)·

تستطيع المتخيلة — اذن — فى أكمل مراتبها أن تدرك المعقولات الأولى ، والذين يستطيعون الوصول الى هذا الادراك االعلوى هم الأنبياء . الذين ترتسم فى مخيلاتهم تلك المعقولات أو صورها ، فضلا عن ادراكهم المغيبات أو أمثلتها عن طريق الوحى أو الفيض أما البشر العاديون — الذين هم دون الأنبياء — فيتفاوتون فى ادراكهم الجزئيات الحاضرة أو المستقبلة أو المعقولات ، سواء كان فى النوم أو فى اليقظة ، فمن يرى هذه الأشياء بعضها فى يقظته وبعضها فى نومه لا يصل الى أكمل المراتب التى يبلغها الانسان بقوته المتخيلة ، ودون هذا « من يتخيل فى نفسه هذه الأشـياء كلها ولكن لا يراها ببصره ، ودون هذا من يرى جميع هذه فى نومه فقط· وهؤلاء تكون أقاويلهم التى يعبرون بها أقاويل محاكية ورموزا وألغازا وابدالات وتشبيهات · ثم يتفاوت هؤلاء تفاوتا كثيرا : فمنهم من يقبل الجزئيات ويراها فى اليقظة فقط ، ولا يقبل المعقولات ، ومنهم من يقبل المعقولات ويراها فى اليقظة ولا يقبل الجزئيات ، ومنهم من يقبل بعضها ويراها دون بعض ، ومنهم من يرى شيئا فى يقظته ولا يقبل بعض هذه فى نومه ، ومنهم من لا يقبل شيئا فى يقظته ، بل انما يقبل فى نومه فقط ، فيقبل فى نومه الجزئيات ، ولا يقبل المعقولات ، ومنهم من يقبل

(١) النفس ، ص ١٥٤ ، ابن رشد : الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٨ ·

شيئا من هذه وشيئا من هذه ، ومنهم من يقبل شيئا من الجزئيات فقط وعلى هذا يوجد الأكثر » (١) ٠

يتبين من هذا أنه اذا كانت الاحلام والرؤى التى هى من الوظائف الأساسية للمتخيلة أثناء النوم أمرا يتحقق لعامة البشر ، فهم أيضا لا يتساوون فيه ، وذلك يرتد الى طبائعهم وصفاتهم التى هم عليها فى اليقظة ، والتى تدفعهم الى قبول أشياء ، وعدم القدرة على قبول أشياء أخرى ، هذا بالاضافة الى أن كثيرا من الناس لا تصدق رؤياهم مثل الشاعر والكذاب والشرير والسكران والمريض والمغموم ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر (٢) ٠

أما الادراكات التى تتحقق للمتخيلة فى اليقظة ــ باستثناء خيالات المرضى والمجانين ومن غلب عليهم الخوف ــ فهى لا تقتصر على النبوة فقط ، انها تتحقق للبشر العاديين ، لكنهم يتفاوتون فيها كما تبين من نص الفارابى السابق ، وهذه الادراكات تتنوع أيضا على حسب استعدادات الناس وطبائعهم ، فقد تكون من المعقولات أو الانذارات بما سيكون ، وربما تكون شعرا ، وهى تحدث دائما خلسة أو مسارقة دونما وعى من صاحبها ٠ وعادة ما تقع فى النفس دفعة واحدة على سبيل الالهام دون ترو أو تفكر (٣) ٠

الوهم :

وتتلو القوة المتخيلة قوة رابعة هى الوهم أو المتوهمة ، وهى قوة نفسانية أكثر تجريدا « للشىء المحسوس » من الخيال (أو المصورة) من ناحية ، ومن المتخيلة من ناحية أخرى ٠ فمهما كانت قدرة الخيال أو المتخيلة على تجريد الصورة ونزعها عن المادة بحيث لا تحتاج فى وجودها الى وجود مادتها ، حتى وان غابت عن الحس أو بطلت ، فان الخيال ــ أولا ــ يكون قد جردها عن لواحق المادة ، لأن الصورة التى فى الخيال هى على حسب الصورة المحسوسة ٠ « وليس يمكن ــ ثانيا ــ فى الخيال البتة أن

(١) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٩٤ ، ٩٥ ٠
(٢) ابن سينا : النفس ، ص ١٦٠ ٠
(٣) المصدر السابق ، ص ١٥٥ ٠

تتخيل صورة هي بحال يمكن أن يشترك فيها جميع أشـــخاص ذلك النوع » (١) ٠

ومن هنا فان « الوهم قد يتعدى هذه المرتبة على التجريد ، لأنه ينال المعانى التى ليست فى ذاتها بمادية ، وان عرض لها أن تكون فى مادة ٠ وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون الا لمواد جسمانية ، وأما الخير والشر والموافق والمخالف ، فهى أمور فى أنفسها غير مادية ، وقد يعرض لها أن تكون مادية ، والدليل على أن هذه الأمور غير مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق أو مخالف الا عارضا لجسم ٠ وقد يعقل ذلك بل يوجد » (٢) ٠

فالوهم يدرك من المحسوس ما لا يحس ، ويعرفه ابن سينا بأنه القوة التى تدرك معـــانى جزئية غير محسوســة ولا متأدية من طـريق الحواس ، مثل ادراك الشاة معنى فى الذئب غير محسوس ، وادراك الكبش معنى فى النعجة غير محسوس ادراكا جزئيا تحكم به كما يحكم الحس بما يشاهده (٣) ٠ فهذه القوة تدرك معنى لا يدركه الحس ، وان كان معنى جزئيا ، كما أنها تحكم بهذا الادراك حكما تمييزيا ، ذلك أن الحس لا يؤدى الا الشكل واللون ، فأما أن هذا ضار أو عدو منفور عنه فتدركه هذه القوة الوهمية (٤) ٠

ولكن اذا كانت القوة الوهميـــة تدرك المعنى غير المحسوس ، فان هذا المعنى المدرك يظل معنى جزئيا ومخلوطا بالحس ، فهى لا تصل الى المعنى الكلى المجرد الذى يدركه العقل ، ذلك ما يذكره كل من الفارابى وابن سينا ، فالوهم والحس الباطن ــ عموما ــ عند الفارابى لا يدرك المعنى صرفا ، بل خلطا ، « فالوهم والتخيل أيضا لا يحضران فى الباطن صورة الانسانية صرفة ، بل على نحو ما تحس من خارج مخلوطة بزوائد وغواش من كم وكيف وأين ووضع ، فاذا حاول أن يتمثل فيه الانسانية

---

(١) ابن سينا : عيون الحكمة ، ص ٤٢ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ٢٢ ، الاشارات والتنبيهات ، جـ ٢/٣٧٠ . النفس ، ص ٥١ ، ٥٢ ، النجاة ، ص ١٧٠ . القانون فى الطب ، حـ ١/٧٢ ٠

(٢) النفس ، ص ٥٢ ٠

(٣) الاشارات والتنبيهات ، حـ ٢/٣٧٩ ، النفس ، ص ٣٦ ، القانون فى الطب ، جـ ١/٧٢ ، راجع أيضا فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ ٠

(٤) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، رســالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٧ ، النجاة ، ص ١٦٣ ، الهداية ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ ٠

من حيث هى الانســـانية بلا زيادة أخرى ، لم يمكنه ذلك ، بل يستثبت استثبات الصورة الانسانية المخلوطة المأخوذة من الحس ، وان فارق المحسوس » (١) .

وتتضح فكرة الفارابى عند ابن سينا الذى يرى أن القوة الوهمية وان كانت تدرك أمورا غير عادية أو معانى غير محسوسة آخذة اياها عن المادة ، فهى لا تجرد هذه الصورة عن لواحق المادة ، لأنها محسوسة جزئية وبحسب مادة مادة ، وبالقياس اليها ومتعلقة بصورة محسوسة مكنوفة بلواحق المادة بمشاركة الخيال فيها (٢) . وبعبارة مختصرة يمكن القول ان الوهم وان استنبت معنى غير محسوس فهو لا يجرد الا متعلقا بصورة خيالية (٣) . ومن هنا يظل الوهم مقرونا بالحسية وبالجزئية أيضا .

أما عن كيفية ادراك الوهم هذه المعانى التى لا يدركها الحس . فذلك ما يراه ابن سينا متحققا بطريقتين : **أولهما : الالهامات** الغريزية الفائضة عن مبادىء الأنفس فى العالم العلوى « الالهام الالهى » . وهى تفيض على الانســـان والحيوان ، وبهـــاتف النفوس على المعـــانى النافعة والضارة فى المحسوسات ، فتسعى الى النافع ، وتتجنب الضار . « وهذه الالهامات يقف بها الوهم على المعانى المخالطة للمحسوسات فيما يضر وينفع ، فيكون الذئب تحذره كل شاة وان لم يره قط ولا أصابتها منه نكبة . وتحذر الأسد حيوانات كثيرة ، وجوارح الطير يحذرها سائر الطير ، وتشنع عليها الطير الضعاف من غير تجربة » (٤) .

وثانيهما : أن يدرك الوهم عن طريق التجربة . « وذلك أن الحيوان اذا أصابه ألم أو لذة ، أو وصل اليه نافع حسى أو ضار حسى مقارنا لصورة حسية ، فارتسم فى المصورة صورة الشىء وصورة ما يقارنه وارتسم فى الذكر معنى النسبة بينهما والحكم فيها ، فان الذكر لذاته ولجبلته ينال ذلك . فاذا لاح للمتخيلة تلك الصورة من خارج ، تحركت فى الصورة وتحرك معها ما قارنها من المعانى النافعة أو الضارة ، وبالجملة المعنى الذى فى الذكر على سبيل الانتقال والاستعراض فى طبيعة القوة

(١) فصوص الحكم ، ص ٧٤ . النص نفسه عند ابن سينا فى رسالته « فى القوى الانسانية وادراكاتها » ، ص ٤٤ .
(٢) ابن سينا : النفس ، ص ٥٢ ، النجاة ، ص ١٧١ .
(٣) عيون الحكمة ، ص ٤٢ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ٢٢ .
(٤) النفس ، ص ١٦٣ ، انظر أيضا : الحاس والمحسوس ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

المتخيلة ، فأحس الوهم بجميع ذلك معا فرأى المعنى مع تلك الصورة ، وهذا هو على سبيل يقارب التجربة ، ولهذا تخاف الكلاب المدر والخشب وغيرها » (١) .

فادراك الوهم أما فطرى غريزى ، واما مكتسب من التجربة ، لكنه فى الحالتيين ليس صادرا عن المحسوسات الخارجية ، لأنه يصدر عن مصدر علوى على سبيل الالهام والغريزة ، أو هو صادر من داخل ، حتى وان كان الوهم يدرك المعانى الموجودة فى المحسوسات الخارجية ، فليس ادراك المحسوسات الخارجية الا علة عرضية لادراك الوهم للمعانى المصاحبة لها ، فالعلة الحقيقية لادراك هذه المعانى هو الالهام الفائض على النفوس من المبدأ المفارق (٢) ، واذا كان ذلك كذلك ، فانه يمكن أن نستخلص أن الوهم هو القوة التى تنتمى اليها الغرائز مادام يدرك عن طريق الالهام الغريزى (٣) :

وتنقسم المعانى التى يدركها الوهم ــ بناء على طبيعة هذا الادراك ومصادره الى نوعين : نوع لا تكون فيه محسوسة فى طبائعها « مثــل العداوة ، والرداءة والمنافرة التى تدركها الشاة فى صورة الذئب ، وبالجملة المعنى الذى ينفرها عنه ، والموافقة التى تدركها من صاحبها ، وبالجملة المعنى الذى يؤنسها به . وهذه أمور تدركها النفس الحيوانية ، والحس لابد لها على شىء منها » (٤) ، ونوع آخر تكون فيه محسوسة، لكنها لاتكون محسوسة وقت الحكم « فانا نرى مثلا شيئا أصغر فنحكم أنه عسل وحلو، فان هذا ليس يؤديه اليه الحاس فى هذا الوقت ، وهو من جنس المحسوس، على أن الحكم نفسه ليس بمحسوس البتة وان كانت أجزاؤه من جنس المحسوس ، وليس يدركه فى الحال ، انما هو حكم نحكم به ربما غلط فيــه » (٥) .

وقد يؤدى هذا كله الى القول بأن قدرة الوهم على الحكم والتمييز ــ وهى قدرة تنأى به عن الحس وتتجاوزه تماما ، لأنها تصدر فى النهاية

(١) النفس ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .
(٢) الادراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٨٠ .
(٣) الادراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٨٠ .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٧٧ وما بعدها .
(٥) النفس ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ .
(٦) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

عن الالهام الالهي ـ تجعله هو القوة الرئيسية أو الحاكم الأكبر في الحيوان بحيث يصبح لها سلطة الاشراف على كل القوى النفسانية الحيوانية المدركة السابقة ، الأمر الذى يجعل ابن سينا ينسب اليها ، وظائف القوى الأخرى لتصبح هي المتخيلة والمفكرة •

يقول ابن سينا :

« وهذه القوة المركبة بين الصورة والصورة ، وبين الصورة والمعنى، وبين المعنى والمعنى ، هى كأنها القوة الوهمية بالموضوع ، لا من حيث تحكم ، بل من حيث تعمل لتصل الي الحكم•وقد جعل مكانها وسط الدماغ ليكون لها اتصال بخزانتى المعنى والصـــورة • ويشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهى بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة ، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني ، ومتذكرة بما ينتهى اليه عملها » (١) •

وعلى الرغم من أن قول ابن سينا قد يفسر بأنه أساء فهم هذه القوى وطبيعة عمل كل منها ، فان الطوسى (شارح الاشارات والتنبيهات) يحاول تبرير هذا التداخل بنفى القول بأن هذه القوى جميعها شيء واحد ، وتأكيد أن الوهم هو المبـدأ الذى تنسـب اليه كل القوى السـابقة « التخيل » و « التذكر » و « التفكر » بالنسبة للحيوان ، ولهذا يصبح الوهم رئيسا على هذه القوى الحيوانية وموجها لحركتها • يقول الطوسى : « ليس مراده من قوله : « الوهمية : هى بعينها المفكرة ، والمتخيلة ، والمتذكرة « أن جميعها بالذات واحد ••• بل مراد الشيخ من ذلك : أن المبدأ الذى ينسب اليه التخيل ، والتفكر ، والتذكر ، والحفظ ، هو الوهم ، كما أن مبدأ الجميع في الانســان هو الناطقـة ؛ ولذلك جعله رئيســا حاكمــا على القوى الحيوانية » (٢) •

ولكن اذا كان نص ابن سينا السابق يشير الى شيء ، فهو يشير الى أن الوظائف التى تقوم بها هذه القوة النفسانية متشابكة متداخلة ، وأن عملية الادراك بالنسبة للحيوان تنتهى عند القوة الوهمية ، ومن ثم فهى القوة الرئيسية ، حتى انها لتصبح بمثابة العقل لدى الانسان عنده (٣) ،

(١) النفس ص ١٥٠ ، ٣٦ ، أنظر أيضا : الاشارات والتنبيهات ، ج ٢/٣٨٣ •
(٢) الاشارات والتنبيهات ، حاشية رقم ٧ ، ج ٢/٣٨٤ •
(٣) البرهان ، ص ٢٥٥ •

أو شبيهة به عند ابن رشد ، غير أن ابن رشد لا يجد اسما لهذه القوة ، ويشير الى تسمية ابن سينا لها بالوهمية • يقول ابن رشد : « أما الحكم على أن هذا المعنى هو لهذا التخيل فهو فى الانسان للعقل ، لأنه الحاكم بالايجاب والسلب ، وهو فى الحيوان الذاكر شيء شبيه بالعقل ، لأن هذه القوة تكون فى الانسان بفكر وروية ، ولذلك يذكر الحيوان ولا يتذكر • وليس لهذه القوة فى الحيوان اسم ، وهى التى يسميها ابن سينا بالوهمية » (١) •

الا أن حكم الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلى ، انه حكم تخيلى مقرون بالجزئية والحسية ، أى أنه يحكم على سبيل انبعاث تخيلى من غير أن يكون ذلك محققا ، « وهذا مثل ما يعرض للانسان من استقذار العسل لمشابهته المرار ، فان الوهم يحكم بأنه فى حكم ذلك ، وتتبع النفس ذلك الوهم وان كان العقل يكذبه » (٢) • من هنا يعد ابن سينا هذه القوة قوة حاكمة على الصورة حكما غير واجب ، ذلك أن العقل هو الذى يحكم عليها حكما واجبا (٣) • وهذا يعنى أن الوهم مصدر للأحكام غير العقلية التى قد يكذبها العقل أو لا يقطع بصحتها ، لكن الانسان يمتثل لها ويسلم بها على سبيل التوهم فقط • كما يعنى أن الوهم ليس قوة مدركة فحسب ، وانما هو أيضا باعث على الأفعال والحركات ، ليس بالنسبة للحيوان فقط ، بل وللانسان أيضا • ولهذا فانه يعد المصدر الأساسى الذى تصدر عنه أكثر الأفعال الحيوانية وكثير من الأفعال الانسانية ، فالقوة المتحركة لا تتحرك الا عن اشارة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة (٤) •

---

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ •

(٢) النفس ، ص ١٦٢ •

(٣) رسالة فى اثبات النبوات ، تحقيق ميشال مرمورة ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٦٨ ص ٥٩ ، ٦٠ •

(٤) النفس ، ص ١٤٨ . أيضا : القانون فى الطب ، جـ١/٧٢ •

ويجدر الاشارة هنا الى أن هذه القوة الوهمية ليس لها وجود عند معظم الفلاسفة كابن باجه وابن طفيل واخوان الصفا وابن مسكويه ، وقد أشير الى ذلك فى بداية هذا الفصل ، لكن ابن باجة ينسب فعل هذه القوة وهو ادراك معانى المحسوسات الى المتخيلة (كتاب النفس مجلة المجمع العلمى العربى ، مجلد ٣٤ ، جـ /٦٣٤) ، ذلك انه يعد المتخيلة أشرف القوى النفسانية المدركة فى الحيوان غير الناطق (المصدر السابق مجلد ٣٤ ، جـ/٦٤١) •

الحافظة :

أما الحافظة ــ وهى القوة النفسانية الباطنة الخامسة والأخيرة ــ فهى خزانة مدرك الوهم عند الفارابى وابن سينا ، فهى تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعانى غير المحسوسة فى المحسوسات الجزئية ، ونسبة هذه القوة الى القوة الوهمية كنسبة القوة التى تسمى خيالا بالقياس الى الحس، وهى مرتبة فى التجويف المؤخر من الدماغ (١) ٠

ويأتى ترتيب القوة الحافظة عند اخوان الصفا بعد القوة المفكرة ، لتحفظ الصور التى تؤديها اليها بعد أن تميز بعضها من بعض ، فتميز الضار منها من النافع ، والحق من الصواب (٢) ٠

أما ابن مسكويه فيعدها كالخزانة الحافظة للصور بعد أن يتم تجريدها من المادة (٣) ، أو خزانة عامة المعارف والعلوم ، سواء كانت مستفادة من العلماء والكتب أو من الفكر والروية (٤) ٠

وتعد هذه القوة الحافظة أو الذاكرة عند ابن باجة من أرقى القوى النفسانية الحسية الباطنة ، وهى عنده تلى المتخيلة فتقوم بحفظ الصور التى تؤديها اليها المتخيلة بعد أن تجردها من المادة (٥) ٠

أما ابن سينا ، وهو أكثر الفلاسفة عناية بتحديد طبيعة هذه القوة، وأظهار أفعالها ــ ويأتى بعده فى ذلك ابن رشد ــ فهو يذكر أسماء متعددة لهذه القوة الحافظة ، فهو اما يذكرها على أنها القوة الحافظة (٦) ، أو

---

(١) نصوص الحكم ، ص ٧٤ ، النفس ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، رسالة فى النفس وبقائها ومادها ، ص ١٧٧ ، عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، رسالة فى الطبيعيات ص ١٩ ، رسالة فى القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٤٣ ٠

(٢) رسائل اخوان الصفا ، ج ٣٢٨/٢ ، ج ٣٥٠/٢ ، ج ١٧/٣ ، ج ٣٧٦/٣ ٠

(٣) الهوامل والشوامل ، ص ١٤٦ ، راجع أيضا صفحات ١٣٩ ، ١٤٧ ، ٣٩٠ ، الفوز الاصغر ، ص ٩٠ ، ٩١ ٠

(٤) المصدر السابق ، ص ١٧٣ ٠

(٥) تدبير المتوحد ، ص ٥٨ ، ٦٢ ، راجع يضا ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ٠

(٦) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، الاشارات والتنبيهات ، ج ٣٧٩/٢ ، النفس ، ص ١٤٩ رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ٠

الحافظة الذاكرة (١) ، أو الذكر (٢) ، أو المتذكرة (٣) ، أو الذاكرة (٤) ٠

ويكاد ابن سينا لا يضع دلالات محددة لكل من هذه التسميات فى معظم الأحيان ، حتى لتبدو وكأنها تشير الى قوة واحدة ـ هى (الحافظة) ـ ذات وظيفة واحدة هى حفظ المعانى الجزئية التى يدركها الوهم ، أى هى مجرد خزانة فقط ، لكنه يضعنا أمام تساؤل يطرحه فى موضع آخر مؤداه هل القوة الحافظة الذاكرة قوة واحدة أو قوتان : قوة حافظة وأخرى ذاكرة ؟ ، ويجيب ابن سينا نفسه عن هذا التساؤل فى القسم الخاص « بالنفس » من مؤلفه الضخم « الشفا » ، فيذكر أنهما قوة واحدة لهما وظيفتان هما الحفظ ، حفظ المعانى الجزئية وحفظ الأفعال أيضا . والاستعادة ، أى التذكر ٠ يقول ابن سينا : « وهذه القوة تسمى أيضا متذكرة فتكون حافظة لصيانتها ما فيها ، متذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته والتصور به ، مستعيدة اياه اذا فقد » (٥) ٠

وهذا يعنى أن هذه القوة تكون حافظة ومدركة فى آن واحد ، غير أن هذا ما لا يقره ابن سينا نفسه الذى يقول بفكرة ان القوة الحافظة ليس لها أن تدرك انما هى تكون قوة حافظة فقط (٦) ٠ ومن ثم فالحافظة والذاكرة قوة واحدة ذات وظيفة واحدة ، هى حفظ المعانى والأفعال ٠

أما استعادة الصور وتذكرها فهما من أفعال المتخيلة والقوة الوهمية بمساعدة الحس المشترك ، فالمتخيلة هى التى تحرك الصور التى فى الخيال (أو الصورة) والمعانى التى فى الحافظة ، فتلوح الصور فى الحس المشترك والمعانى فى الوهم ، وهذه هى الاستعادة ، ويحدث عند ذلك ادراك الحس المشترك والوهم للصور والمعانى وهذا هو التذكر ٠ فالتذكر ـ اذن ـ هو تمثل الصور المحفوظة فى « المصورة » فى الحس المشترك ، وهو القوة المدركة لصور المحسوسات ، وتمثل المعانى المحفوظة فى « الحافظة » فى

---

(١) النجاة ، ص ١٦٢ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٧ ، النفس ، ص ٣٧ ٠

(٢) الهداية ، ص ٢١٤ ، البرهان ، ص ٢٥٥ ٠

(٣) عيون الحكمة ، ص ٣٨ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ، النفس ، ص ١٤٩ ٠

(٤) الاشارات والتنبيهات ، جـ ٢/٣٨٠ ، انظر أيضا شرح الطوسى على الاشارات جـ ٢/٣٨٣ ٠

(٥) النفس ، ص ١٤٩ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ٠

(٦) النفس ، ص ١٤٧ ٠

الوهم ، وهو القوة المدركة للمعانى • أما اذا بقيت الصور والمعانى محفوظة فى المصورة والحافظة بدون أن يحركها شيء للتمثل فى الحس المشترك والوهم ، فانه لا يحدث تذكر ولا تخيل (١) •

ولهذا نجد ابن رشد يفرق بين الحافظة والذاكرة على أساس التفرقة بين الذكر والحفظ ، فالقوة الحافظة بالجملة انما تخص معانى أجزاء الشيء المحفوظ على التوالى والاتصال (٢) • أما القوة الذاكرة فهى تحضر أجزاء الشيء بحركة منقطعة غير متصلة (٣) ، ذلك أن الذكر — وهو من أفعال الذاكرة — استرجاع فى الزمان الحاضر للمعنى الذى كان مدركا فى الزمان الماضى (٤) ، أما الفرق بين الذكر والحفظ ، فالحفظ لما لم يزل قائما بالنفس من وقت ادراكه فى الزمان الماضى الى الزمان الواقف • والذكر فانه لما هو قد نسى ، ولذلك كان الذكر حفظا منقطعا ، والحفظ ذكرا متفصلا (٥) •

ثم يفرق ابن رشد بين الذكر والتذكر — وهو من أفعال الذاكرة أيضا — تفرقة تنبه اليها ابن سينا من قبل ، فيرى أن التذكر هو طلب المعنى الذى أدرك فى الماضى بارادة اذا نسيه الانسان واحضاره بعد غيبته بالفكرة فيه • فى حين يكون الذكر استعادة تلقائية لهذا المعنى • ومن ثم فان التذكر يشبه ألا يكون الا خاصا بالانسان • أما الذكر فانه لعامة الحيوان المتخيل (٦) •

ويمكن أن يلاحظ من هذا كله أن ابن رشد يرى أن وظيفة الحافظة هى دوام حفظها وصيانتها للمعانى المدركة منذ ادراكها ، بمعنى أنها خزانة لهذه المعانى ، فى الوقت الذى تصبح فيه وظيفة الذاكرة — بواسطة الذكر والتذكر — استعادة هذه المعانى الجزئية المدركة فى الماضى والحكم عليها الآن •

وتعتمد الذاكرة والذكر والتذكر بشكل أساسى على قوتى الحس

---

(١) الادراك الحسى عند ابن سينا ، ص ١٩٠ •
(٢) الحاس والمحسوس ، ص ٢١٣ •
(٣) المصدر السابق ، ص ٢١٣ •
(٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ •
(٦) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ •
(٥) الحاس والمحسوس ، ص ٢٠٨ ، ٢١١ ، وانظر أيضا : ابن سينا : النفس ، ص ١٦٤ •

والتخيل ، فالذكر انما يكون لشيء بعد احساسه وتخيله ، وذلك من جهة ما هو محسوس ومتخيل ، ذلك أن طبيعة الكم الكلية ــ مثلا ــ التي يدركها العقل لا تدركهـا الذاكرة ، وانما تدرك أهميــة محــدودة قد أحستها وتخيلتها (١) ٠

واحتياج هذه القوى فى فعلها الى الحس والتخيل يشير ضمنا الى تشابه وظيفتى الذاكرة والمتخيلة وهى الاستعادة ، ذلك ما يدركه ابن رشد ، بل أنه ليرى ان لم تكن هذه القوى هى نفسها التخيل ، فهى على الأقل مشاركة لها فى فعلها ، ومع ذلك فان فعل كل منهما مختلف عن الآخر ــ يقول ابن رشد :

« واذا كان ظاهرا من أمر هذه القوى أنها جزئية ، وأنها محتاجة فى فعلها أن تتقدمها قوتان : قوة الحس ، وقوة التخيل ، فلننظر بماذا تفترق هذه القوة من قوة التخيل ٠ فانه يظهر من أمرها أن لم تكن هى فهى مشاركة لها فى فعلها ٠ فنقول : انه من البين أنه وان كان كل ذكر وتذكر فانما يكون مع تخيل ، فان معنى الذكر غير معنى التخيل ، وان فعل هاتين القوتين متباين ، وذلك أن فعل قوة الذكر انما هو احضار معنى الشيء بعد فقده والحكم عليه الآن : انه المعنى الذى أحس وتخيل » (٢) ٠

(ب) قوى الادراك العقلى

القوة الناطقة والقوة المفكرة

تلك هى القوة النفسية الحيوانية المدركة ــ كما يراها الفلاسفة المسلمون ــ التى يشترك فيها الانسان والحيوان على السواء ، وهى قوى تدرك الجزئيات بوساطة أعضاء جســمية ظاهرة ــ الحواس الظاهرة ــ وأخرى باطنة ٠ وعملية الادراك التى يقوم بها كل من هــذه الأعضاء من ادراك للجزئيات الخارجية وحفظ لصورها وتذكرها والتصرف فيها بالجمع والتفريق وادراك للمعانى الجزئية التى فى المحسوسات ، وحفظ لهــذه المعانى ، هى ما يسمى بالادراك الحسى نظرا لتوسط أعضاء جسمية للقيام بهذا الادراك من جهة ، ولعدم تجرد هذه المدركات عن الحس ولواحقه من جهة أخرى ٠

---

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢٠٩ ٠
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٩ ٠

أما القوة النفسانية الانسانية التي يتميز بها الانسان عن الحيوان تميزا جوهريا ، والتي جعلت من أجل وجود الانسان على النحو الأفضل فهي « العقل » أو « القوة الناطقة » وهي القوة « التي بها يعقل الانسان – على حد قول الفارابي – وبها تكون الروية ، وبها يقتنى العلوم والصناعات ، وبها يميز بين الجميل والقبيح من الأفعال » (١) .

وهذه القوة لها شقان ، شق نظري وآخر عملي . والعملي منه مهني ومنه فكري ، أما النظري فهو الذي به يعلم الانسان الموجودات التي ليس شأنها أن نعملها نحن ونغيرها من حال الى حال ، المهني والصناعي هو الذي به نروى في الشيء الذي نريد أن نعمله حين ما نريد أن نعلم هل يمكن عمله أم لا ؟ وان كان يمكن فكيف ينبغي أن نعمل ذلك العمل (٢) .

ويمكن القول باختصار أن هذه القوة النفسانية المدركة هي التي تحقق الادراك العقلي ، أي ادراك المعاني ادراكا مجردا تماما عن المادة أو الهيولى دونما آلة جسمانية ما ظاهرة أو باطنة مثلما هو في القوى النفسانية الأخرى ، وان شاركت أفعال بعض هذه القوى العقلية البدن ، اذ أن القوة الناطقة العملية (العقل العملي) موجهة في عملها نحو البدن ، بمعنى أنها مبدأ محرك لبدن الانسان الى الأفاعيل الجزئية الخاصة بالروية فيما ينبغي أن يفعل ، وما يحسن ويقبح في الأمور الجزئية ، وذلك بهدف خدمة تكميل العقل النظري بمراتبه المتصاعدة – الهيولاني ، فالعقل بالملكة ، فالعقل المستفاد – وتزكيته وتطهيره . ومن ثم فان هذه القوة الناطقة العملية تستكمل في الانسان بالتجارب والعادات في حين تختص القوة الناطقة النظرية (العقل النظري) بادراك المعقولات والكليات المجردة عن المادة تماما (٣) ، انها القوة التي تتوصل الى المعرفة اليقينية بهدف تحقيق الكمال الأقصى وهو السعادة الانسانية .

والأساس الذي يقوم عليه تقسيم الفلاسفة المسلمين للقوى

---

(١) فصول المدني ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ ، السياسة المدنية ، ص ٣٣ ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧١

(٢) السياسة المدنية ، ص ٣٣ ، فصول المدني ، ص ١٠٨ .

(٣) راجع : ابن سينا : رسالة في الطبيعيات ، ص ٢٢ ، ٢٣ ، عيون الحكمة ، ص ٤٢ ، ٤٣ ، الاشارات والتنبيهات ، جـ ٢/٣٨٧ ، ٣٨٨ ، النجاة ، ص ١٦٢ وما بعدها ، النفس ، ص ٣٣ ، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٧ ، ١١٨ ، ابن رشد : كتاب النفس ، ص ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٢ .

النفسانية المدركة ــ عموما ــ هو تدرج ترتيب هذه القوى حسب قدرتها على تجريد المادة ، حيث تتحدد قيمتها المعرفية وفقا لقربها من الحس أو بعدها عنه • ومن هنا تتدرج هذه القوى فى تصاعد بداية بالقوى الحسية الظاهرة ، فالقوى الحسية الباطنة ، التى تبدأ بالحس المشترك فالمصـورة (أو الخيال) ، فالمتخيلة ، فالوهم ، فالحافظة أو الذكر ، فالقوة الناطقة العملية فالنظرية •

وتعتمد كل قوة من هذه القوى على ما تحققه القوة السابقة عليها من ادراك فتصبح كل منها معينة أو خادمة للأخرى التى تترأسها •••• وهكذا الى أن تصبح القوة الناطقة هى رئيسة كل القوى الانسانية المدركة التى تسبقها (١) ، ويصبح لها سلطة التحكم فيها ، فهى ملك على البدن وموجهة لسلوكه وأفعاله (٢) •

واذا كانت القوة المتوهمة (الوهم) عند الحيوان تماثل القوة الناطقة (العقل) فى الانسان ، من حيث أن كلا منهما قوة حاكمة ومسيطرة على القوى النفسانية المدركة الأخرى ، فان هناك تشابها مماثلا بين قوتين أخريين ، همـــا قوة التخيل الحيوانية والقوة المفكرة (أو الفكرية ، أو الفكر) ، وهى احدى قوى النفس الناطقة فى الانسان • فعملهما يكاد يكون واحدا من حيث استعادة صور المحسوسات ومعانيها والتصرف فيها بالجمع والتفريق بينها ، بتركيب بعضها الى بعض ، وفصل بعضها عن بعض ، الا أن هناك فارقا أساسيا يكمن وراء اختلاف أسميهما ، وقد حرص كل من الفارابى وابن سينا على تحديد هذا الفارق فى صدارة حديثهما عن المتخيلة ، فهذه القوى تسمى « متخيلة » عندما يستخدمها « الوهم » ــ وهو قوة حيوانية ، وتكون خاضعة له ، وتكون « مفكرة » عندما تخضع لاشراف العقل ووصايته (٣) • وفى هــذه الحالة تكتسب القدرة على التمييز بين

---

(١) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٢ ، ص ٧٠ ، رسالة فى النفس وبقائهـا ومعادها ، ص ١٢٠ ، ١٢ ، النجاة ، ص ١٦٨ ، النفس ، ص ١٤٠ ، ١٤١ ، رســالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٢٧ ، رسائل اخوان الصفا ج ١٨/٣ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، الهوامل والشوامل ، ص ١٩٦ ، تدبير المتوحد ، ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٠ •

(٢) النفس ، ص ٣٨ ، رسالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٨ •

(٣) راجع مفكرة ومتخيلة عند الفارابى : فصوص الحكم ، ص ٧٣ ، ٧٤ ، عند ابن سـينا : عيـون الحكمة ، ص ٣٩ ، النفس ، ص ٣٦ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٤٧ ، ١٥٥ ، النجاة ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ١٩ ، ١٤ ، الاشارات والتنبيهات ج ٣٨٠/٢ ــ ٣٨٤ . الهداية ، ص ٢١٤ •

الصواب والخطأ والجميل والقبيح والضار والنافع ، ولهذا يسميها ابن رشد « المميزة أو « المميز » (١) كما يسميها الفارابي أحيانا « قوة التمييز » (٢) .

يمكن أن نقول – بناء على هذا – ان « المفكرة » عند الفارابي وابن سينا وابن رشد ليست الا « المتخيلة الانسانية » ، أو « المتخيلة كما ينبغي أن تكون في الانسان » ، يؤكد هذا أننا نجد أخوان الصفا يجعلون المفكرة ثاني القوى النفسانية المدركة حيث تسبقها المتخيلة في الترتيب . وتقوم هذه القوة المفكرة عندهم بعدة وظائف ، فهي تتناول رسوم المحسوسات من المتخيلة وتعمل النظر فيها ، فتميز بينها ، وتفصل بعضها عن بعض ، وتبحث عن خواصها ومضارها ، ثم تؤديها الى الحافظة (٣) .

وتتأرجح هذه القوة – عند اخوان الصفا – بين القوى النفسانية الحسية والقوة الناطقة ، ففي الوقت الذي تقوم فيه بالفكر والروية والتمييز والتصور والتحليل والتركيب والقياس البرهاني ، نجدها تقوم بأفعال يقال أنها خاصة بها كالالهام والوحي ورؤية المنامات وتأويلها(٤) . لكن قيام الفكرة بالفكر والروية والتمييز فضلا عن اضطلاعها بأمور الالهام والرؤى المنامية – عند هؤلاء – يؤكد ما ذهب اليه كل من الفارابي وابن سينا من أن المتخيلة تصبح قوة حيوانية عندما يسيطر عليها « الوهم » وتصبح « مفكرة » عندما يسيطر عليها العقل ، على الرغم من أن اخوان الصفا لم يقولوا بهذا ، لكن مجيء القوة المفكرة في الترتيب بعد المتخيلة مباشرة ، واعتمادها على ما تقدمه المتخيلة فضلا عن تداخل عملها مع عمل المتخيلة يؤكد أن المفكرة هي المتخيلة بعد أن تخضع للعقل .

وعندما يذكر ابن مسكويه « القوة المفكرة » أو على حد قوله « قوة الفكر » فانه يجعلها تالية للمتخيلة مثل اخوان الصفا ، وينظر اليها – أيضا – بوصفها قوة انسانية مميزة للانسان عن الحيوان ، فيرى أنها هي التي تقع فيها حركة الرؤية والتوجه نحو العقل ، فاذا ما حصلت الصورة فيها حتى تقبلها وتنظر فيها فقد ارتقت الى أفق الانسان » . كما يرى ابن مسكويه أنه على قدر هذه الحركة (أي حركة الرؤية والتوجه

---

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢١١ .
(٢) رسالة في جواب مسائل سئل عنها ، ص ٩٨ .
(٣) رسائل اخوان الصفا ، ج ٣٤٨/٢ ، ٣٥٠ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ج ١٧/٣ .
(٤) المصدر السابق ، ج٣٩٠/٣ ، ٣٩١ .

نحو العقل) واستقامتها وصحة نظرها وتميزها تكون مرتبة الانسان وتميزه عن البهائم • وعلى قدر استكمالها بالحركة وقبولها أثر العقل يكون مقداره من الانسانية ، فاذا جعل الانسان سعيه بما يستفيده من حواسه أن يرقيها الى هذه القوة ويتحرك أبدا في طلب أسبابها ، ومبادئها الأول وأعطاه حينئذ العقل حقائقها فاستكملت صورة الانسانية فيه ـ وتصورت نفسه بحقائقها الأشياء (١) •

نستخلص من هذا أن الانســان يمتلك هاتين القوتين • فلديه المتخيلة الحيوانية التى تعمل بدون توجيه من العقل ، وذلك فى حالة النوم أو بعض حالات اليقظة مثل المرض أو الجنون ، أو فى حالة النبوة ـ وذلك نادرا ما يتحقق ـ عندما يفيض عليهــا الملكوت الأعلى أو العقل الفعال • ولديه أيضا القوة المفكرة أو المتخيلة التى يشرف عليها العقل فى معظم حالات اليقظة ، اذ يفترض دائما أن القوة المفكرة تنشط وقت اليقظة ، ومن هنا يكبح جماح المتخيلة التى غالبا ما يضعف عملها وقت اليقظة ، فى حين تضعف المفكرة أثناء النوم ، حيث تقوى المتخيلة •

من هنا يرى ابن رشد أن ضعف « المفكرة » يقابله قوة « المتخيلة » ، وأن نشاط المفكرة يقابله ضعف المتخيلة • أى أن اعمال قوة يبطل الأخرى دائما (٢) ، غير أن حديث ابن رشد يضطرب فى موضع آخر من رسالته « الحاس والمحسوس » ، حيث يجعل المفكرة تنشط وقت النوم ، ويتحدث عنها كأنه يقصد المتخيلة التى جعلها من قبل هى الفاعلة فقط دون قوتى الفكر والذكر (٣) •

وعلى أى الأحوال ، فالقوة الفكرية (أو المفكرة) هى القوة العقلية المباشرة التى تمارس سلطانها على القوى الباطنة المدركة الاخرى ، حتى ان ابن سينا يجعلها أشرف القوى العقلية أو هى أولى القوى العقلية بأن تسمى عقلا ، الا أن هذا لا ينفى كونها احدى قوى العقل ، أو احدى قوى النفس الناطقة العملية ، التى تعين العقل العملى على توجيه السلوك الانسانى بقدرتها على التمييز والحكم ثم الاختيار (٤) •

---

(١) الفوز الاصغر ، ص ٩١ •

(٢) الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، راجع أيضا : ابن سينا ، النفس ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ •

(٣) الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٢ •

(٤) ابن سينا : البرهان ، ص ٢٥٥ ، رسالة فى تفسير الرؤيا ، ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ •

٢ ـ الخيال والعقل

لقد وضع الفلاسفة المسلمون « المتخيلة » فى مكانة متوسطة بين الخيال والعقل ، فهى تباين الحس من جهة ، وتباين العقل من جهة أخرى ، فقدرة المتخيلة على استعادة صور المحسوسات وتذكرها واعادة تركيبها من جديد ، بالتفريق والجمع ، على نحو يشابه الشيء المحسوس أو يناقضه . وقدرتها على ابتكار صور جديدة قد لا تستند الى الحس يجعلها تباين الحس ، وان اعتمدت عليه بشكل أساسى فى عملها ، والمتخيلة تباين العقل ـ أيضا ـ من حيث أن العقل يدرك المعانى الكلية المجردة تماما عن الحس فهى اذن أرقى من الحس ، وأدنى من العقل .

وكونها أدنى من العقل يتأتى من انحصار عملها فيما هو حسى وجزئى ، على الرغم من سمتها الابتكارية والابداعية ، فمهما كانت قدرتها على التجريد فهى ـ كالوهم أيضا ـ لا تجرد الصورة تماما عن لواحق المادة ، وتعليل ذلك أن الصورة التى تستحضر فى التخيل أو فى الحس الجسمانى « لا يمكن أن تشرك فيها سائر الصور الجزئية الشخصية ، ذلك أن ما يرتسم فى الحس أو الخيال يكون مع عوارض من الكم والكيف ، والأين ، والوضع غير ضرورية فى الانسانية ولا مساوية لها . فالكليات والتصديقات ، والتصورات الواقعية فيها غير مدركة بالحس ولا بالتخييل » (١) .

أما النفس الانسانية أو العقل فهو الذى يتصور كل شيء بحده كما هو منقوصة عنه العلائق المادية . وهو المعنى الذى من شأنه أن يوقع على كثيرين كالانسان من حيث هو انسان فقط ، وبعبارة أخرى ، انه القوة الوحيدة التى تتصور الشيء مجردا عن علائق المادة وزوائدها (٢) .

---

(١) النجاة ، ص ٦٥ .
(٢) عيون الحكمة ، ص ٤٢ .

من هنا يفرق ابن رشد بين التصور النطقى والتصور الخيالى ، أى بين المدرك العقلى والمدرك الخيالى ، بأن المتخيلات « انما نتصورها من حيث هى شخصية وهيولانية . ولذلك لا يمكن أن نتخيل ألوانا الا مع عظم ، وان كان سيظهر من أمرها أنها أرفع مراتب المعانى الشخصية . أما تصور العقلى فهو تجريد المعنى الكلى من الهيولى » (١) .

ثم يوضح ابن رشد الفرق بين الادراك العقلى والادراك الخيالى ـ الذى جعله أرقى المعانى الشخصية ـ بتصنيفه المعانى المدركة صنفين ، اما كلى ، واما شخصى ، وبعد أن يذكر أنهما فى غاية التباين يعلل ذلك بقوله : « ان الكلى هو ادراك المعنى العام مجردا من الهيولى . وادراك الشخصى هو ادراك المعنى فى الهيولى . واذا كان ذلك كذلك ، فالقوة التى تدرك هذين المعنيين هى ضرورة متباينة . وقد تبين فيما تقدم أن الحس والتخيل انما يدركان المعانى فى الهيولى وان لم يقبلاها قبولا هيولانيا على ما تقدم ، ولذلك لسنا نقدر أن نتخيل اللون مجردا عن العظم والشكل فضلا عن أن نحسه ، وبالجملة لسنا نقدر أن نتخيل المحسوسات مجردة من الهيولى ، وانما ندركها فى هيولى ، وهى الجهة التى بها تشخصت . وادراك المعنى الكلى والماهية بخلاف ذلك ، فانا نجرده بالهيولى تجريدا ، وأكثر ما تبين ذلك فى الأمور البعيدة من الهيولى كالخط والنقطة . فهذه القوة اذن التى من شأنها أن تدرك المعنى مجردا عن الهيولى هى ضرورة قوة أخرى غير القوة التى تقدمت » (٢) .

هناك اذن ثلاثة مستويات للادراك الانسانى يقدمها كل من الحس والتخيل والعقل ، فالأشياء تكون معلومة بالحس وبالعقل وبالتخيلة التى هى متوسطة بينهما (٣) ـ فالشىء قد يكون محسوسا ، عندما يشاهد ، ثم يكون متخيلا ، عند غيبته ، بتمثل صورته فى الباطن ، كزيد الذى أبصرته ، مثلا ، اذا غاب عنك فتخيلته . وقد يكون معقولا عندما يتصور من زيد ، مثلا ، معنى الانسان الموجود أيضا لغيره » (٤) .

والفرق بين المحسوس والمتخيل والمعقول هو تفاوت القدرة على

---

(١) كتاب النفس ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ ، ٦٣ .

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٧٣ ، الكندى : رسالة فى ماهية النوم والرؤيا جـ ١/٢٩٤ ، ٢٩٨ .

(٤) الاشارات والتنبيهات ، جـ ٢/٣٦٧ ، ٣٦٨ .

التجريد بين الحس والتخيل والعقل · ومعنى المحسوس ـ على حد قول الكندى ـ هو صور الأشخاص ، « أعنى الصــور الشخصية التى هى اللونية والشكلية والطعمية والصوتية والرائحية واللمسية ، وكل ما كان كذلك من الصور ذوات الطين » (١) · وتفصيل ذلك أن الشيء عندما يكون محسوسا يكون قد غشيته غواش غريبة عن ماهيته ، لو أزيلت عنه ، لم تؤثر فى كنه ماهيته ، مثل أين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار بعينه ، لو توهم بدله غيره لم تؤثر فى حقيقة ماهية انسانيته » ، « فالحس يناله من حيث هو مغمور فى هذه العوارض التى تلحقه بسبب المادة التى خلق منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله الا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته ؛ ولذلك لا يتمثل فى الحس الظاهر صورته اذا زال · وأما الخيال الباطن فيخيله مع تلك العوارض لا يقدر على تجريده المطلق عنها ، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التى تعلق بها الحس ، فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها · وأما العقل فيقتدر على تجريد الماهية المكنوفة باللواحق الغريبة المشخصة (٢) ، مستتبعا اياها كأنه عمل بالمحسوس عملا جعله معقولا · وأما ما هو فى ذاته برىء عن الشرائب المادية ، واللواحق الغريبة التى لا تلزم ماهيته عن ماهيته ، فهو معقول لذاته ، ليس يحتاج عمل يعمل به بعده ، لأن يعقله ما من شأنه أن يعقله » (٣) ·

فالمعرفة الحسية وهى أدنى المستويات المعرفية الثلاثة ، لا تجرد الشيء عن مادته وعن اللواحق التى تلحقه ، وتقوم على مباشرة الشيء المحسوس ، وفى الوقت نفسه تعتمد على آلة جسمانية ، ومن ثم فهى مرتبطة أبدا بالبدن ، أما المعرفة التخيلية فهى مهما ارتقت عن الحس لا تجرد الشيء من لواحق المادة تماما وتصبح غير مبرأة من الحس ، مما قد يجعلها عرضة للخطأ ، وهى تعتمد على آلات جسمانية ترتبط بالبدن أيضا ، وفضلا عن ذلك فانها تظل معرفة جزئية · وأما المعرفة التى يقدمها العقل فهى معرفة كلية مجردة ، وان كان العقل يقدم لنا مستويين من

(١) رسالة فى ماهية النوم والرؤية ، ج ٣٠١/١ ، ٣٠٢ ·

(٢) جاءت فى النص « المشخشخة » ويبدو أنها خطا مطبعى حيث : انهـا لا تدل على معنى ·

(٣) الاشارات والتنبيهات ، ج٢٦٨/٢ الى ٣٧٢ ، النفس ، ص ٥٢ وما بعـدها ، النجاة ، ص ١٧٠ ، ١٧١ ، رسالة فى جواب مسائل سئل عنها ، ص ٩٧ ، ٩٨ ، رسالة فى ماهية النوم والرؤيا ، ج ٣٠٢/١ ·

على الحس والتخيل ، والاخر يعقل أشياء بريئه تماما عن المادة ·

يمكن القول اذن ان التباين الذى بين المتخيلة والعقل من حيث طبعتيهما وطبيعة مدركات كل منهما لا ينفى وجود علاقة بينهما . فالتخيل بوصفه قوة نفسانية أدنى من العقل ـ الذى هو حاكم على القوة الانسانية النفسانية المدركة وموجه لأفعالها ـ يقدم للعقل الصور والمعانى اللازمه للتفكير بشىء يهيىء النفس للادراك العقلى الذى هو فى الحقيقة غير مكتسب من الحواس مباشرة (١) ·

بل ان مراحل عملية الادراك الانسانى عند الفلاسفة المسلمين كما تبين لنا تكشف عن اتصال طبيعى يتم بشكل متصاعد بين قوة النفس الحسية والعقل ، فحدوث الصورة فى القوة الناطقة يعتمد على حدوثها من كل القوة النفسانية التى تسبقها بما فيها الحس والتخيل ، ويمكن تتبع تلك العلاقة بين الحس والتخيل والعقل بدءا من الفارابى الذى يذهب الى أن العقل لا تحدث فيه صور الأشياء عند مباشرة الحس للمحسوسات دون وسائط ، « ذلك أن الحس يباشر المحسوسات فيحصل صورها فيه ، ويؤديها الى الحس المشترك حتى تحصل فيه ، فيؤدى الحس المشترك الى التخيل الى قوة التمييز ليعمل التمييز فيها تهذيبا وتنقيحا ويؤديها به منقحة الى العقل فيحصلها العقل عناية » (٢) ·

هكذا يرى الفارابى أن التخيل يمهد الطريق للتفكير العقلى ، وهو يحرص على تأكيد هذه الفكرة فيذهب الى القول بأننا نتخيل الشىء ثم نعقله ، حتى ليصبح كل ما تعقله النفس مشوبا بالتخيل (٣) ·

وتتضح العلاقة بين التخيل والعقل بشكل محدد عند ابن سينا اذ تستخلص القوة العاقلة لنفسها ـ عنده ـ الصـــور العقلية من الحس بواسطة التخيل · فهى تعرض على ذاتها الصور أو المعانى المحفوظة فى كل من المصورة والحافظة باستخدام المتخيلة والوهمية ، فتجدها قد اشتركت فى صور ، وافترقت فى أخرى ، فتميز الشبيه والمخالف ، وتأخذ

---

(١) الادراك الحسى عند ابن سينا ، ص ٢٠٧ ·

(٢) رسالة فى جواب مسائل سئل عنها ، ص ٩٧ ، ٩٨ ·

(٣) التعليقات ، ضمن رسائل الفارابى ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد ، ١٣٤٦ هـ ـ ١٩٢٧ م ، ص ١٤ ـ ١٦ ·

الاجناس والانواع والفصول والخواص والأعراض العقلية (١) ٠

ويحرص اخوان الصفا على أن يؤكدوا أن الادراك الحسي هو البداية الحقيقة للتعلم تليه المعرفة العقلية فالبرهان ٠ فانه لو لم يكن للانسان حواس لما أمكنه أن يعلم شيئا من المبرهنات أو المعقولات أو المحسوسات ، ذلك أن كل ما لا تدركه الحواس لا تتخيله الأوهام وما لا تتخيله الأوهام لا تتصوره العقول (٢) ٠ فالتخيل هو الوسيط بين الحس والعقل ، لأنه ينقل من مدركات الحواس اليه ما يعينه على التفكير وكلما كان المرء أكثر ولها بالمحسوسات كان أكثر تأملا وللمتخيلات أجود اعتبارا ، وبناء على هذا تصبح الأشياء المعقولة عنده أكثر عددا وتحققا (٣) ٠ وفضلا عن ذلك فان ادراك الأمور المحسوسة ـ عند اخوان الصفا ـ يمهد الطريق الى المعرفة الكلية (٤) ، ومن هنا فان مبادىء العقول والأشياء التى هى من أوائل العقول انما هى كليات وأجناس ملتقطة من أشخاص جزئيسة بطريق الحواس ٠ « والدليل على ذلك الصبى لولا أنه قدر أن عشر جوزات أكثر من خمس فمن أين كان يمكنه أن يعلم أن الكل أكثر من الجزء » (٥) ٠

يؤكد اخوان الصفا ـ اذن ـ أن المعرفة العقلية الكلية المجردة بصورها المتعددة تستند الى الحس بواسطة التخيل حتى تلك المعرفة النظرية أو مبادىء المعقولات الأولى التى يجمع الفلاسفة على أنه لا سبيل بصورها المتعددة تستند الى الحس بواسطة التخيل ، حتى تلك المعرفة الى معرفتها بالحس أو التخيل ، فانهسا ترتد عندهم الى تجارب الحس والتخيل ٠

ويرى ابن مسكويه ـ مثل اخوان الصفا ـ أن المعرفة العقلية تتوسل بالحس والتصور والتوهم (٦) لكنه يشدد فى موضع آخر على أن « الادراك العقلى ليس يحتاج الى شىء من الحواس » ، ذلك أن » للعقل بنفسه قوة ذاتية بها يدرك الأشياء المعقولة (٧) ٠

---

(١) النجاة ، ص ٦٥ ، البرهان ، ص ٢٥٥ ، الكندى : رسالة فى ماهية النسوم والرؤيا ، جـ ١/٣٠١ ، ٣٠٢ ٠

(٢) رسائل اخوان الصفا ، جـ٣/٤٩٣ ، ٣٩٤ ، جـ٢/٣٣٤ ٠

(٣) المصدر السابق ، جـ٣/٣٩٤ ٠

(٤) المصدر السابق ، جـ١/٣٥١ ، ٣٥٢ ٠

(٥) رسائل اخوان الصفا ، جـ٣/٣٩٤ ٠

(٦) الفوز الاصغر ، ص ٦ ، ٧ ٠

(٧) الهوامل والشوامل ، ص ٣٠٥ ٠

ويشير ابن باجة الى أن القوة الناطقة تفتقر الى الحس حتى اذا ما فقدنا حاسة من الحواس نقصنا علما من العلوم (١) ، وعلى هذا فهو يرى أن الكليات والمعقولات مبنية أساسا على الصور المدركة بالحس والتخيل ، ولهذا يدرك الجمهور الكليات عن طريقهما ، فضلا عن أن المتفلسفين أنفسهم يتوسلون بالتخيل أو الخيالات الكاذبة حتى يتوصلوا الى ادراك الكليات والمعقولات (٢) .

أما ابن رشد فهو يشدد على صلة العقل بالتخيل ، فجعل المعقولات التي في النفس الناطقة — على حد تعبيره — مضطرة في وجودها الى الحس (٣) .

يتبين ذلك من أن ادراك العقل للكليات يتوقف — عنده — على وجود الجزئيات المدركة بالحس والتخيل ، ومن هنا ينفي ابن رشد وجود هذه الكليات خارج النفس ، كما يرى أفلاطون . يقول ابن رشد : « وبالجملة فيظهر ظهورا أوليا أن بين هذه الكليات وخيالات أشخاصها الجزئية اضافة ما بها صارت الكليات موجودة ، اذ كان الكلي انما الوجود له من حيث هو كلي بما هو جزئي ، كما أن الأب انما هو أب من حيث له ابن ، واتفق لهما مع أن كانا من المضاف أن كانت أسماؤهما تدل عليهما من حيث هما مضافان ، ومن خواص المضافين ...... أن يوجدا معا بالقوة أو بالفعل ، ومتى وجد أحدهما ، وجد الآخر ، ومتى فسد ، فسد الآخر ، وذلك ظاهر بالتأمل ، فان الأب انما هو أب بالفعل ما كان له ابن موجود ، وكذلك الابن بما هو ابن ما كان له أب ، وانما كان لا يمكن أن لا تستند هذه الكليات الى موضوعاتها لو كانت موجودة بالفعل خارج النفس على ما كان يراه افلاطون ، وهو من البين أن هذه الكليات ليس لها وجود خارج النفس مما قلناه ،وأن الموجود منها خارج النفس انما هو أشخاصها فقط » (٤) .

---

(١) كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى العربى — مشق — مجلد ٣٥ ، جـ١/١١٤ ، ١١٥ .

(٢) اتصال العقل بالانسان ، ضمن رسائل ابن باجة الالهية ، ص ١٦٤ .

(٣) كتاب النفس ، ص ٦٥ .

(٤) كتاب النفس ، ص ٧٧ ، راجع أيضا الفارابى فى : التعليقات ، ص ٣ ، ٤ ، الجمع بين رأى الحكيمين ، تحقيق البير نصرى نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٩٨ ، ٩٩ . ابن سينا : رسالة فى اثبات النبوات ، ص ٥٨ .

ويبرهن ابن رشد على اضطرارنا فى حصول المعقولات الى أن نحس أولا ثم نتخيل ، حتى يمكننا أخذ الكلى ، بأن « من فاته حاسة من الحواس فاته معقول ما ، فان الأكمه ليس يدرك معقول اللون أبدا ، .... وأيضا فان من لم يحس أشخاص نوع ما لم يكن عنده معقوله كالحال عندنا فى الخيل » (١) • كذلك فان المعنى الكلى ـ كما يقول ابن رشد ـ لا يحصل لنا الا بتكرار الاحساس والحفظ ، أى بعد مرور الزمان • وبهذا يؤكد ابن رشد أن ادراكنا للمعقولات يستند الى الصور المتخيلة لأفرادها ، ومن خلال هذه الصور المحسوسة التى تستمد منها (٢) •

ويمكن القول بشكل أكثر تحديدا ان الفلاسفة المسلمين جعلوا التخيل مساعدا ومعينا للقوة الناطقة العملية (العقل العملى) ، وتقسيمهم للقوة الناطقة ـ التى هى أساس الصنائع العملية والعلوم النظرية التى تستقيم للانسان دون سواه من الحيوان ، والتى هى من أجل الوجود الانسانى على النحو الأفضل ـ الى قسم نظرى ـ يختص بمعرفة مبادىء الموجودات والأشياء الالهية ، وهى التى لا سبيل للحس أو للتخيل الى ادراكها أو التمهيد لمعرفتها ـ وقسم آخر عملى ـ يختص بعلم الأشياء المصنوعة ويعتمد على القوة النفسانية الباطنة خاصة التخيل ـ هذا التقسيم يخضع أساسا لانقسام مدركات هذه القوة والغرض من ادراك كل منها ، فالقوة العملية تدرك معقولات تحصل فيها بالتجربة ، ومن ثم فهى تفتقر الى الحس والتخيل فى وجودها ، ولا سيما التخيل ، فكمال هذه القوة وفعلها متصلان بقيام صور خيالية فيها على سبيل الفكر والاستنباط تلزم عنها الأمور الصناعية • كذلك يدرك الانسان بهذه القوة الصور الخيالية التى تنجم عنها الأفعال الارادية ، التى تتصل بها الفضائل العملية ، كالشجاعة والمحبة والصداقة ، اذ أن وجود هذه الفضائل منوط بشىء من التقدير أو التخيل الجزئى لما ينبغى فعله فى مقام ما وعلى قدر ما • فى حين تدرك القوة النظرية الكليات والمعقولات من حيث هى كليات دون أن تمت الى الصناعة أو العمل جملة بسبب مباشر (٣) •

---

(١) كتاب النفس ، ص ٧٥ •

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٥ ، ٧٦ ، البرهان ، مخطوط ، رقم ٢٤٦ ، دار الكتب ، ورقة ٦٥٨ ، ٦٥٩ •

(٣) كتاب النفس ، ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، راجع أيضا : فيما يخص انقسام القوة الناطقة : الكندى : رسالة الجواهر الخمسة ، جـ ٢ /٨ ـ ١٠ •

فى توجيه حياته الانسانية بنشاطاتها المختلفة ، أو هو — على حد قول ابن سينا — يعين العقل العملى بقواه المتعددة ، اذ هو يستخدمه فى استنباط التدابير فى الأمور الكاينة والفاسدة ، واستباطات الصناعات الانسانية (١)٠

ومن اللافت للنظر أن الفلاسفة المسلمين — باستثناء اخوان الصفا — فى الوقت الذى يربطون فيه التخيل بعملية التفكير العقلى ، ويرون أن الادراك العقلى يستند ضرورة الى الحس والتخيل يسلمون بوجود معارف نظرية وعقلية لا سبيل للحس أو للتخيل الى ادراكها أو التمهيد لمعرفتها ٠ ومما يثير الانتباه أن ابن رشد لم يسلم من هذا التناقض ، على الرغم من أنه انتقد افلاطون لقوله بوجود الكليات خارج النفس ، وذهب الى القول بأنه لو وجدت المعقولات دون النفس المتخيلة لكان وجودها عبثا وباطلا(٢)٠

واذا كانت مسألة التناقض هنا مسألة جديرة بالاهتمام والدراسة (٣) ، فانه يمكن أن تتناول بالبحث فى موضع آخر غير هذه الدراسة ، ذلك أن ما يعنينا هنا هو حديث الفلاسفة عن دور التخيل فى عملية الادراك العقلى ، الذى بدا مقتصرا على مدركات القسم العملى من العقل ، وهو ذو صلة مباشرة بحياة الناس اليومية وأفعالهم وسلوكهم وعاداتهم ٠ فالتخيل يعين على ادراك المعقولات غير المفارقة المسئولة عن تنظيم حياة البشر والتى تختص بها القوة الناطقة العملية (العقل العملى) ٠

وعلى الرغم من الدور الذى تقوم به المتخيلة فى عملية التفكير الانسانى ، فان هذا لا يرفع من شأنها معرفيا بالنسبة للعقل ، وقد يشير اعتماد العقل على ما تقدمه اليه المتخيلة من صور أو معانى الى أنها تقدم معرفة ما ، الا أن هذه المعرفة تظل مشوبة بسوء الظن وعدم الثقة ، بخاصة وأن العقل لا يأخذ ما تقدمه اليه المتخيلة كما هو ، وانما يعمل فيها الاختيار والانتقاء والتمييز ، لأنها لا تستطيع التمييز بين الصواب والخطأ ، أو الجميل والقبيح ، وانما ذلك هو فعل العقل فقط ٠

العقل هو الذى يستطيع الوصول — بالنظر والتأمل — الى المعرفة اليقينية الحقة ، أو المعرفة التصديقية ، وهو القوة الانسانية التى لا تخطىء

---

(١) رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٨ ، النجاة ، ص ١٦٤ ، النفس ، ص ٣٧ ٠

(٢) كتاب النفس ، ص ٦٦ ٠

(٣) عرض حسين مروة لذلك التناقض عند الفارابى وابن سينا بالتفصيل فى كتابه : « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية » الجزء الثانى ٠

في حكمها على الأشياء • اما المتخيلة فليس في امكانها الوصول الى هذه المعرفة الحقة ، وانما مثالاتها فقط ، لأن قوام عملها هو المحاكاة ، محاكاة الأشياء بمثالاتها أو أضدادها ، كما سبق أن تبين لنا في القسم السابق من هذا الفصل (١) •

من هنا نجد ابن سينا يحمل على المتخيلة في رسالة حي بن يقظان :

« وأما هـــذا الذي أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقا ، ويختلق الزور اختلاقا ويأتيك بأنباء ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل وضرب صدقها بالكذب » (٢) • يحمل ابن سينا على المتخيلة لأنها تقدم أشباه الأشياء الموجودة دون أن تكون هناك دائما روابط قوية تجمع بينها ، ولأنها تقوم بتركيب صور ليس لها وجود أصلا ، وبالتالي فان ما تقدمه يبعدها عن الوصول بالانسان الى الحقيقة اليقينية التي ينزع اليها الفيلسوف •

وقد يمكن أن يقـال ان اعتمادها على المحاكاة يبعدها عن الحس ، ويجعلها تحقق درجة ما من التجريد ، تقربها من العقل ، فتصبح « روحانية عن الحس » كما يقول ابن رشد (٣) ، غير أن هذا لا يعلي من شأن المعرفة غير اليقينية التي تقدمها لأنها تظل على – حد قول ابن رشد – من جنس الحس ، اذ كان المحرك شخصيا ، والقابل انمـا يقبل شبيه ما يعطيه المحرك » (٤) •

واذا كانت المتخيلة في حالة النبوة – وهي حالة خاصة جدا – يمكنها أن تصل الى المعرفة اليقينية التي يدركها العقل ، فان هذا يحدث بطريق آخر – مخالف لطريق العقل – يجعلها لا ترقى الى مستواه ، حيث ترتسم فيها صور المعقولات التي في العقل الفعال – أو مثالاتها – بطريق الفيض – أو الوحي ، فتصبح في هذه الحال سلبية تماما ، ذلك أن ما يتنزل اليها من الملكوت الأعلى ليس الا نوع من الالهام السماوي الذي لا يد لها في الوصول اليه غير تلك الشفافية – وهي فطرية بالطبع – التي تمكن صاحبها من هذا الاتصال بالعقل الفعال •

---

(١) انظر : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٨ – ٩٢ ، عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، النفس ، ص ١٥٥ •

(٢) ابن سينا : حي بن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، ١٩٦٦ ، ص ٤١ •

(٣) كتاب النفس ، ص ٥٧ •

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٩ •

أما العقل فهو قوة نفسانية ايجابية . تتوصل الى تلك المعرفة بالبحث والتأمل والنظر ، ووسيلته فى ذلك القياس البرهانى . وفضلا عن ذلك فان العقل يظل أرقى مكانة من المتخيلة [illegible] النفس المدركة ولطبيعة كل منها — كما تبين لنا فيما سبق — كما تظل المعرفة الصادرة عنه ، وهى الفلسفة ، أرقى من المعرفة الصادرة عن النبوة الخاصة بالقوة المتخيلة وهى الشريعة . حتى فى حالة مساواة النبى بالفيلسوف ، أو الشريعة بالفلسفة لوصولهما الى ذات المعرفة ، يظل الفارق بين القوة الناطقة التى هى سبيل الفيلسوف الى المعرفة ، وبين المتخيلة ، التى هى طريق النبوة ، قائما وثابتا ومؤكدا أن المعرفة العقلية اسمى من المعرفة الحاصلة عن طريق المتخيلة .

وبناء على ذلك فان المعرفة التى تصدر عن المتخيلة فى أقصى حالات نشاطها أثناء النوم ، والتى تنجم عن الأحلام والرؤى الصادقة — على وجه التحديد ، وأصحابها من البشر العاديين ، وهم الأولياء الصالحون دون الأنبياء ، هذه المعرفة لا تساوى المعرفة التصديقية الصادرة عن المقدمات — طالما أنها تنتسب لقوة التخيل ، ولا تحصل بعد فكر وروية (١) . ذلك لأن هذه الرؤى لا تكون فى شىء من الأمور النظرية ، وانما تكون فى أمور مستقبلية جزئية (٢) .

واذا كان ذلك كذلك ، فمن الأحرى أن تكون المعرفة الناجمة عن الرؤيا الكاذبة ، التى تصدر عمن فسد مزاجه أو ضعف فكره أو تعود على الكذب فى اليقظة مثل الشعراء والسكارى والمرضى والأشرار ، لا يعتد بها على الاطلاق ، لأن عادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال ردىء الحركات غير مطاوع لتسديد النطق (٣) .

واذا كان الفلاسفة المسلمون قد أثبتوا قصور المتخيلة المعرفى بالنسبة للعقل ، فان فهمهم لفاعليتها وقدراتها الخلاقة جاء أيضا مقترنا بتقييم أخلاقى يحط من شأنها ، ويضعها دائما تحت رقابة مشددة من العقل أو الفكر ، ذلك أن نشاط المتخيلة يرتبط — عندهم — بالقوة النزوعية التى فى الانسان ، وهى مجموع الغرائز والانفعالات المحركة للسلوك الانسانى عامة . يقول الفارابى فى تعريف القوة النزوعية : « والنزوعية هى التى

---

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٣) ابن سينا : النفس ، ص ١٦٠ .

يكون بها النزوع الانسانى بأن يطلب الشىء أو يهرب منه ، ويشتاقه ويكرهه ، ويؤثره أو يجتنبه . وبها يكون البغضة والمحبة والصداقة والعدواة والخوف والأمن والرضا والقسوة والرحمة وسائر عوارض النفس » (١) .

والمتخيلة هى التى تبعث القوة النزوعية على التحريك ، اما نحو جذب ، أو نحو دفع ، فتجذبها نحو المتخيل نافعا وملائما ، وتدفعها عما يتخيل ضارا أو غير ملائم (٢) . وعلى هذا اقترنت المتخيلة بالقوة النزوعية لدى الحيوان والانسان على السواء .

ويرى ابن رشد أن قوة التخيل مقترنة بالشوق (النزوع) لم توجد فى الحيوان الا ليتحرك نحو الملذ وينفر عن الضار (٣) ، فالحركة انما توجد للحيوان عن قوتين من قوى النفس هما القوة المتخيلة والقوة النزوعية ، ذلك أن الحركة ــ أى السلوك ــ تفتقر دائما ــ فى تصوره ــ الى التخيل والنزوع ، وبهذا تكون الصورة المتخيلة هى المحركة للقوة النزوعية والقوة النزوعية هى المتحركة عنها » (٤) . وتوضيح ذلك ، أن ارتسام صورة ما فى المتخيلة مطلوبة أو مهروب عنها يبعث القوة النزوعية الى التحريك ، فاما أن يكون هذا التحريك تحريكا تقرب به من الأشياء المتخيلة ضرورية أو نافعة طلبا للذة ، أو تحريكا تدفع به الشىء المتخيل ضارا أو مفسدا طلبا للغلبة والانتقام (٥) .

فالصورة المتخيلة ــ على حد قول ابن رشد ــ « هى المحرك الأقصى فى هذه الحركة ، لأن النزوع ليس شيئا أكثر من تشوق حضور الصورة من جهة ما نتخيلها ، فاذا حصلت هذه الملازمة بين هاتين القوتين من الفعل والقبول ، تحرك الحيوان ضرورة الى أن تحصل تلك الصورة المتخيلة

---

(١) راجع الفارابى : السياسة المدنية ، ص ٣٣ ، فصول المدنى ، ص ١٠٧ ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٧٢ ، ابن سينا : رسالة فى الطبيعيات ، ص ٢٠ ، عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٤ ، ١١٥ ، النفس ، ص ٣٣ .

(٢) رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١٢٠ ، النجاة ، ص ١٦٨ ، النفس ، ص ٤١ ، عيون الحكمة ، ص ٣٩ ، رسالة فى الطبيعيات ، ص ٢٠ .

(٣) كتاب النفس ، ص ٦٠ .

(٤) كتاب النفس ، ص ٩٢ ، انظر أيضا : ابن باجة : تدبير المتوحد ، ص ٨٢ ، ٨٣ ، رسالة الوداع ، ضمن رسائل ابن باجة الالهية ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، كتاب النفس ، مجلة المجمع العلمى العربى ــ دمشق ــ مجلد ٣٤ ، جـ ٤/٦٤١ ، ٦٤٢ .

(٥) رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، ص ١١٤ ، ١١٥ ، أيضا : النفس ، ص٣٣

محسوسة بالفعل » (١) ومن هنا يلح ابن رشد ثانية على أن الصورة الخيالية انما وجودها من أجل الحركة ، وعدم قبول النفس النزوعية للتحريك عن الصورة المتخيلة يسمى مللا ، وبطء قبولها يسمى كسلا ، كما أن ضده يسمى نشاطا (٢) .

ولما كانت المتخيلة ، وهى قوة حيوانية غير راشدة ، هى التى تبعث على الحركة التى ينجم عنها السلوك الحيوانى الموجود فى الانسان بالطبع الى هذا الحد ــ فتبعث الانسان على الغضب فتحمله على ارتكاب الأمر العظيم ، أو تستميله الى ارضاء ما يعرض للبدن من شهوات (٣) . ولما كانت المتخيلة بطبيعتها دائمة الحركة والانتقال من حال الى حال ، وجب اذن تقييد نشاطها ، حتى يمكن التحكم فى توجيه السلوك الانسانى وفقا لما ترتضيه القوة الراشدة ، القادرة على التمييز والحكم على الأشياء بالخطأ أو الصواب ، بالخير أو الشر ، وهى القوة الناطقة أى العقل .

من هنا يصبح التباين بين القوة المتخيلة (الخيال) والقوة الناطقة (العقل) تضادا وتعارضا واضحا وبينا . وهذا ما تلمح اليه عبارة ابن رشد من أن « النزوع الفكرى كثيرا ما يضاد النزوع الحيوانى ، وذلك بين ما نجده فينا » (٤) . ولعل فى هذا ما يفسر ما ذهب اليه الفلاسفة من قبل ، وهو أن اعمال قوة من قوى النفس يبطل فعل الأخرى ، اذ ليس المقصود بهذا الا التقابل الذى بين الخيال والعقل ، فضعف المتخيلة يقابله قوة العقل أو الفكر ، بينما قوة المتخيلة يقابلها ضعف العقل .

والدليل على ذلك التضاد بين المتخيلة والعقل أنه لو أطلق سراح المتخيلة وتحررت من قيد العقل كما يحدث للانسان عند النوم ــ فى الأحلام والرؤى ــ لتصبح حرة التصرف والحركة ، فانها تذعن عندئذ لأهواء النفس ورغباتها الحيوانية وتسعى لتلبية ما تشتهيه وتهفو اليه من أشياء طبيعية ترتبط بالبدن وحاجاته ، فنجدها تحاكى ما يكون عليه مزاج البدن أو ما يتبعه من انفعال ما فى القوة النزوعية فاذا « اشتاقت النفس البهيمية شيئا ما حاكت لها المتخيلة صورة ذلك الشىء المتشوق على الحالة التى

---

(١) كتاب النفس ، ص ٩٢ .

(٢) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٣) الكندى : رسالة فى القول فى النفس ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ، جـ١/٢٧٣ ، ٢٧٤ .

(٤) كتاب النفس ، ص ٩٠ ، ٩١ .

تشوقته ، وتحضر لها صورة ذلك الشيء ، ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع والعطشان أنه يشرب ماء » (١) ٠

ويتكرر الأمر نفسه للمتخيلة وقت اليقظة ، لكنه يحدث بالنسبة للمريض والخائف والمضطرب عقليا ، اذ تنفلت من سيطرة العقل عليها ، فتملك حرية التصرف ، ويتسع لها مجال الحركة والاطلاق ، فتفرط فى فعلها — كما يقول ابن رشد — فيرى كل من هؤلاء أشياء مما تركبه القوة المتخيلة مما ليس لها وجود ولا هى محاكاة لموجود ، أو « يرى أشباحا قائمة كما يراها فى حال السلامة بالحقيقة ، ويسمع أصواتا كذلك ، فاذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك جذب المتخيلة الى نفسه بالتنبيه اضمحلت تلك الصور والخيالات » (٢) ٠

وهذا كله بمعنى أن المتخيلة مهيأة بطبيعتها للانحراف الذى يترتب عليه انحراف السلوك الانسانى خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجا فاسدا أو فكرا مضطربا لا يضبطه العقل أو يحكم مساره (٣) ٠ الا أن هذه الأحوال التى تعرض للمتخيلة لا تتاح لها فى اليقظة ، فهى لا تعمل دون توجيه العقل ، لأنه هو الذى يهدى الى العمل الانسانى الحق ، الذى يميز الانسان عن الحيوان ، من « اختيار الجميل والنافع فى القصد العبور اليه بالحياة العاجلة وسد فاقة الشقة على العدل » (٤) ٠

أما اذا عملت المتخيلة دون رقابة من العقل ، فهى تقف عند حدود ما هو حيوانى « من جذب النافع وتقتضيه الشهوة ، ودفع الضار ويستدعيه الخوف ، ويتولاه الغضب » (٥) ٠

من هنا تصبح المتخيلة الانسانية مقيدة دائما بالعقل ، فهو الذى يوجه مسارها ويحدد لها الاتجاه ، الذى ينبغى أن تسلكه ، نظرا لخطورة

---

(١) الحاس والمحسوس ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ ، راجع الفكرة نفسها : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٩ — ٩١ ، النفس ، ص ١٥٩ ٠

(٢) آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٩٥ ، النفس ، ص ١٥٤ ، الاشارات والتنبيهات، جـ٤/١٢٩ ، ١٣٠ ، الحاس والمحسوس ، ص ٢٢٣ ٠

(٣) جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دارالمعارف بمصر ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ ٠

(٤) رسالة فى القوى الانسانية وادراكاتها ، ص ٤٣ ٠

(٥) المصدر السابق ، ص ٤٢ ، ٤٣ ٠

الدور الذى يمكن أن تقوم به فى توجيه السلوك الانسانى وهو دور ينبغى أن يسير بداية وفقا لما يقتضيه حكم العقل ·

لقد شدد الفلاسفة على أن العقل وحده هو الذى يستطيع الوصول الى المعرفة اليقينية ، وشددوا على أنه هو القوة الانسانية التى لا تخطىء فى الحكم على الأشياء ، ورأوا أن هذا العقل بما يحققه من معرفة - بقسيمة النظرى والعملى اللذين بهما يحوز معرفة المعقولات والمبادىء الأولى ، والتمييز بين الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق ، كما يقتنى العلوم والصناعات ، ويروى فيما ينبغى أن يفعل ولا يفعل ، ويدرك ما هو نافع أو ضار ملذ أو مؤذ - هو الذى تنال به السعادة الحقة · وتلك المعرفة تعجز المتخيلة عن تحقيقها ، بل انه لا يمكن أن تسهم فى تحقيقها ما لم تخضع لحكم هذه القوة العاقلة ، وتصبح مساعدة ومعينة لها فى انهاض الانسان نحو السلوك والأفعال التى تنال بها السعادة · ذلك هو الدور الذى حدد لها وهو مساعدة القوة العاقلة كى تكون أفعال الانسان خيرا كلها حتى يتوصل الى السعادة القصوى التى هى غاية الوجود الانسانى ·

ان المخيلة قوة نفسانية غير عاقلة فى ذاتها ، قد توجه الى الخير أو الى الشر ، وحينما تعمل فى رعاية العقل تكون معينة فى توجيه الانسان نحو الخير ، وحينما تفلت من اسار هذا العقل تصبح أفعال الانسان كلها شرا ، ذلك حينما تخيل أمورا كثيرة للانسان على أنها ما ينبغى أن يكون هو « الوكد والغاية » فى الحياة مثل اللذيذ والنافع والكرامة وأشباه ذلك · « ومتى توانى الانسان فى تكميل الجزء الناطق النظرى فلم يشعربالسعادة ، فينزع نحوها ونصب الغاية التى يقصدها فى حياته شيئا آخر سوى السعادة من نافع أو لذيذ أو غلبة أو كرامة واشتاقها بالنزوعية وروى فى استنباط ما ينال به تلك الغاية بالناطقة العملية وفعل تلك الأشياء التى استنبطها بآلات القوة النزوعية وساعدته المتخيلة والحساسة على ذلك كان الذى يحدث حينئذ شرا كله »(١) ·

فالذى يضبط عمل المتخيلة هو العقل أو القوة الناطقة النظرية ، التى متى اكتملت لدى الانسان استطاع أن يشعر السعادة ويعقلها ويسعى نحو ادراكها مستعينا بسائر القوى الانسانية التى من أهمها المتخيلة ·

---

(١) السياسة المدنية ، ص ٧٣ ، ٧٤ · انظر أيضا آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٦ ، ٨٧ ·

٣ ـ التخيل الشعرى

لقد اهتم الفلاسفة المسلمون بالتخيل الانسانى محددين طبيعته ، ووظائفه والدور الذى يقوم به فى عملية الادراك الانسانى ــ كما سبق أن تبين ــ لكنهم فى الوقت نفسه لم يهتموا « بالتخيل الشعرى » (الجانب الابداعى فى العملية الشعرية) على الرغم من اهتمامهم الكبير « بالتخيل الشعرى » أو الأثر الذى يخلفه الشعر فى نفس المتلقى (عملية التلقى) ٠

ويبدو أن عدم عنايتهم « بالتخيل الشعرى » ترتد الى أن الذى كان يعنيهم فى العملية الشعرية هو « عملية التخييل » لصلتها المباشرة بالدور الذى حددوا للشعر أن يقوم به ٠ وهو دور ذو أهمية كبيرة فى توجيه الأفعال الانسانية ــ كما سيتضح فيما بعد ــ اذ أن « التخييل الشعرى » هو المحرك الأساسى للسلوك الانسانى فى الاتجاه الذى يقتضيه ذلك الدور الذى يفترض للشعر أن يؤديه فى المجتمع الانسانى الفاضل فى تصور فلاسفتنا ٠

وفى الوقت نفسه فانه لا يمكن فصل حديثهم عن التخيل الانسانى ، طبيعته ووظائفه المختلفة ومكانته بالنسبة للعقل عما يمكن أن يقال عن مخيلة الشاعر أو عملية « التخيل الشعرى » ، ذلك أنه اذا كان قوام عمل المتخيلة الانسانية هو المحاكاة ، كما تبين من خلال حديثهم عن المتخيلة(١) ، فان أى صناعة مخيلة لا بد وأن تقوم على المحاكاة وذلك ما ينطبق على الشعر ، وهو قول (أو كلام) مخيل(٢) بالدرجة الأولى ،

---

(١) راجع ص ٢٠ ، ٢٦ ، ٢٧ من هذا الفصل ٠

(٢) الفارابى : كتاب الشعر ، تحقيق محسن مهدى ، مجلة شعر عدد ١٢ ، ١٩٥٩م ، بيروت ، لبنان ، ص ٩٤ ، ٩٥ ، احصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ٦٩ ، ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن فن الشعر لارسطو طاليس ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى ،مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣ ،

والذى أكد الفلاسفة أن المحاكاة هى قوامه الأساسى(١) ٠

ينبنى على ذلك ــ اذن ــ أن الشاعر يقوم باستعادة الصور الحسية المختزنة وربما المعانى المدركة من تلك الصور أيضا ، ثم يعيد تشكيلها من جديد على نحو قد يخالف الواقع أو يشابهه ، اذ لا يشترط فى هذا الناتج الجديد ما يفترض من تصديقه أو تكذيبه ، المهم أن يحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها ٠

واذا كان الشاعر يقوم بعملية التخيل وقت اليقظة ــ وهذا ما يحدث بالفعل ــ فان فى هذا ما يشير الى أنه صاحب مخيلة قوية نشيطة لا يصرفها انشغالها بالحواس أو بالقوة المفكرة عن أداء عملها الذى تقتضيه طبيعتها الابتكارية ٠ لكن نظرة الفلاسفة المسلمين الى التخيل الانسانى وتقييمهم لمكانته وقيمته معرفيا وأخلاقيا على أنه الأدنى بالنسبة للقوة الناطقة تنسحب بدورها على نظرتهم للتخيل الشعرى وتحديدهم لطبيعته ، فيصبح ــ فى النهاية ــ لونا من ألوان الالهامات المستلية التى لا بد لها من أن تنضبط وفق قوانين العقل ٠ يشير الى ذلك نص ابن سينا فى سياق حديثه عن ادراكات المتخيلة أثناء اليقظة ، حيث لا يقصر هذه الادراكات على حالة النبوة فقط ، يقول ابن سينا :

« وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال الادراكات التى تكون فى اليقظة ، فان الخواطر التى تقع دفعة فى النفس انما يكون سببها اتصالات ما ، لا يشعر بها ولا بما يتصل بها قبلها ولا بعدها ، فتنتقل النفس منها الى شىء آخر غير ما كان عليه مجراها ٠ وقد

= ١٦١ ، جوامع علم الموسيقى : تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٥٦ م ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ ، ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٦٠ ، ٦١ ، النص نفسه ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ضمن كتاب « فن الشعر » لارسطو طاليس ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ ٠ وسوف يشار الى تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر الذى حققه محمد سليم سالم ب (تلخيص الشعر) أما تحقيق عبد الرحمن بدوى فيشار اليه ب «فن الشعر» ٠

(١) أنظر الفارابى : كتاب الشعر ، ص ٩٢ ، جوامع الشعر ، ضمن كتاب تلخيص كتاب رسطو طاليس فى الشعر لابن رشد ، تحقيق محمد سليم سالم ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ ، ابن سينا : الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٢٠٤ ، كتاب الجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٢٠ ، ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، ٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ ٠

يكون ذلك من كل جنس ، فيكون من المعقولات ، ويكون من الانذارات ، ويكون شعرا ، ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادات والعادة والخلق • وهذه الخواطر تكون لأسباب تعن للنفس مسارقة فى أكثر الأمر ، وتكون كالتلويحات المستلبة التى لا تتقرر فتذكر الا أن تبادر اليها النفس بالضبط الفاضل ، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه »(١) •

قد يشى نص ابن سينا بأن التخيل الشعرى (أو عملية الابداع الشعرى) نوع من « الفيض » أو « الوحى » أو « الالهام الغامض » ، ومثل هذه النظرة تجعل الشاعر فى مكانة قريبة من النبوة ، لأنه يتلقى هذا الالهام أو هذه الادراكات وقت اليقظة ، لكنه يتلقى منها ما تهيؤه له طبيعته واستعداده الفطرى وعاداته وخلقه • وهذه الادراكات تتحقق دفعة واحدة ، أو فيما يشبه الوثبة أو الدفقة التى تتم بشكل غير مقصود ، ومن هنا لا تلبث النفس أن تتروى فيما تتلقاه من هذه الومضات بالضبط الواعى •

ان ما يمكن فهمه من قول ابن سينا أن عملية الابداع الشعرى تتم من خلال مرحلتين ، تتمثل الأولى فى هذه « الومضات » التى تتم بشكل غامض وتلقائى وغير مقصود ، فى حين تتم المرحلة الثانية باخضاع هذه الومضات الغامضة التلقائية للضبط الواعى الى أن يخرج العمل الشعرى الى النور • وهذا التصور يتسق ومفهوم الفلاسفة — وابن سينا منهم بالطبع — عن ضرورة تقييد القدرات الابداعية للمتخيلة — التى أقروا بوجودها كما تبين لنا فيما سبق — بضبط العقل • وهذا معناه أن عملية التخيل الشعرى ستصبح — فى ضوء مفاهيمهم السابقة عن المتخيلة الانسانية عموما — عملية تخيل متعقلة واعية ومقصودة ، لتحدث بدورها تأثيرا أو تخيلا واعيا ومقصودا أيضا تقتضيه المهمة الأخلاقية والتربوية التى حددوها للشعر •

واذا كان تحول عملية التخيل الشعرى الى عمل عقلانى (أو متعقل) سيربط عملية الابداع الشعرى بالعقل دائما ، فان هذا لن يلغى وجود الوسائل التى تجعل القول مخيلا ، لأن القدرات الابداعية والابتكارية للتخيل الشعرى سوف تستخدم فى تحسين أو تقبيح ما يقرره العقل •

---

(١) النفس ، ص ١٥٥ •

سوف تنحصر العملية اذن فى خلق تشكيلات جمالية مؤثرة لحقائق توصل اليها العقل بالفعل ٠

واذا كانت تبعية التخيل الشعرى للعقل هى احدى نتائج تبعية المخيلة الانسانية وخضوعها للعقل نظرا لقصورها المعرفى ودنوها الأخلاقى ، أو بعبارة أخرى ، احدى نتائج تصورهم لقوى النفس الانسانية المدركة وترتيبهم لها ترتيبا تصاعديا على أساس معرفى أخلاقى متيافيزيقى ، فان هذا قد يفسر بدوره — ومن ناحية أخرى — وضع الفلاسفة للشعر فى أدنى درجات السلم المنطقى ، ذلك أنهم عدوه ، فرعا من فروع المنطق، فجعل الكندى « الشعر » **القسم الثامن والأخير** من أقسام المنطق التى تبدأ بالمقولات ، فالعبارة ، فالقياس ، فالبرهان ، فالجدل فالسفسطة فالخطابة ، فالشعر ٠ وتبعه فى ذلك الفارابى الذى حدد — بدوره — أن الثلاثة مباحث الأولى وهى المقولات والعبارة والقياس هى التى يلتمس بها تصحيح رأى أو مطلوب فى الجملة ، وهى فى الوقت نفسه « توطئات ومداخل وطرق » الى البرهان الذى هو أشد هذه المباحث « تقدما بالشرف والرياسة »(١) ٠ أما ابن سينا فقد اتبع الخوارزمى الذى جعل الشعر **القسم التاسع والأخير** من أقسام المنطق بعد أن أضاف للمباحث السابقة مقدمة « ايساغوجى » فى البداية ، وتبعهما فى ذلك ابن رشد (٢) ٠

وبناء على هذا نظروا الى الشعر على أنه من الصنائع التى « فعلها بعد استكمالها أن تستعمل القياس فى المخاطبة » ، وأصبح الشعر قياسا من أقيسة المنطق الخمسة ، وهى البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطابية والشعرية ، وقد شدد الفلاسفة فى الوقت نفسه على أن النظر

---

(١) انظر الكندى : رسالة فى « كمية كتب أرسطو طاليس وما يحتاج اليه فى تحصيل الفلاسفة » ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ، ج ٣٦٥/١ — ٣٦٨ ، الفارابى : احصاء العلوم ، ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٢ — ٧٤ ، الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١١٨٨ وأيضا : كتاب فى المنطق للفارابى ، نسخة مصورة عن مخطوط محفوظ بمكتبة جامعة براتيسلافا ، تشيكوسلوفاكيا ، رقم (١٠٣١٧) دار الكتب المصرية ، الورقة الأولى ٠

(٢) الخوارزمى : مفاتيح العلوم ، نشره ج ٠ فان فلوتن ، طبعة مصورة عن (الطبعة الأولى سنة ١٨٩٥) ، ابريل ، ١٩٦٨ ، ص ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٢ ، ابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٧٩ ، ٨٠ ، وقد قسم ابن سينا القسم الخاص بالمنطق من موسوعته « الشفاء » الى تسعة فنون ، و « الشعر » هو الفن التاسع ، ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ٦٣ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ ٠

فى هذا الفن من حيث انه « كلام مخيل » ومن حيث القوانين التى يسير وفقها وتلتئم صناعته على أساسها أمر يخص المنطق (١) •

ووضع الشعر فى سياق ــ على هذا النحو ــ عند فلاسفتنا واعتبار النظر فيه والتنظير له أمرا يخص المنطقى وحده (وهو هنا الفيلسوف) يعنى أنه شكل من أشكال الوعى والادراك ، ومن هنا كان حرص ابن سينا على ألا تقتصر عملية ابداعه على الالهام الغامض الذى يرخى فيه العنان للخيال ، ذلك أن الشعر يظل أدنى أشكال الوعى والادراك عندهم ، لأنه يصدر عن المتخيلة القاصرة معرفيا بالنسبة للعقل ، الذى هـــو أشرف القوى النفسانية على الاطلاق ، والذى يتوسل بالقياس البرهـــانى فى الوصول الى الحقيقة اليقينية ، والأقيسة المنطقية تتدرج على حسب بعدها أو قربها من الحقيقة اليقينية ، فاذا كان لكل قياس من هذه الأقيســة الخمسة مقدماته التى تميزه عن غيره ، فالنتائج التى ستكون مترتبة على هذه المقدمات ستصبح هى المعيار الأساسى لتقييم ذلك القياس • وعلى هذا أصبح القياس الشعرى أدنى الأقيسة المنطقية ، لأنه يعتمد على مقدمات مخيلة بمعنى أنهـــا غير صادقة وغير موثوق فى صحتهـــا ، ولا تؤدى ــ بالتالى ــ الى نتائج يقينية ، فى حين يعتمد القياس البرهانى على مقدمات صحيحة موثوق فى صحتها وصدقها ، وبالتالى فهو يتوصل للمعرفـــة اليقينية الحقة • ومن ثم فهو أشرف أقسام المنطق • ولهذا ينشأ التعارض بين القياس الشعرى ــ أدنى درجات القياس المنطقى ــ والقياس البرهانى ــ أعلى درجات القياس ــ ، غير أن هذا لا يغير من حقيقة أن الشعر نظر اليه « بداية » على أنه « قياس منطقى » ، أو عــــلى أنه شىء « مما يتبع

(١) الفارابى : كتاب فى المنطق ، النسخة المصورة عن مخطوط جامعة براتيسلافا ، الورقة الاولى ، احصاء العلوم ، ص ٦٣ ، ٦٤ ، مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر لارسطو طاليس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ص ١٥١ ، ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر لارسطو طاليس ، ص ١٦١ ، الاشارات والتنبيهات ، جـ١/ ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٣ ، عيون الحكمة ، ص ١٣ ، ١٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٦ ، ٢١٠ ، القياس ، تحقيق سعيد زايد ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٥٧ ، ٥٨ ، الجدل ، تحقيق احمد فؤاد الاهوانى ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ١٨، الهداية ، ص ١٢٧ ، رسائل ابن سينا ، عنى بنشرها حلمى ضيا أولــكن ، جامعـــة استانبول ، أنقرة ، ١٩٥٣ م ، ص ١٢ •

القياس » أو مما « قوته قوة قياس » على حد تعبير الفارابى(١) ٠

واذا كان الأمر كذلك ، فاعتبار الشعر (القول المخيل) قياسا حتى وان كان أدنى درجات القياس يؤكد أن عملية التخيل الشعرى ليست عملية حرة ، وانما هى مقيدة بشروط العقل ، ولهذا يتحول الشعر الى صناعة عقلية لا يسمح فيها للخيال بالانطلاق ، حتى لا يصبح مجرد الهام أو تلويح مستلب على حد قول ابن سينا ٠ وليكن « صناعة مخيلة كما يقول ابن رشد(٢) ٠ كما يصبح الشاعر المسلجس (وهو الشاعر غير المطبوع والمستعمل للقياس) هو الشاعر الحقيقى فى نظر الفارابى ، أما الشعر فهو صناعة قياسية أو عقلية ـ رغم اعتمادها على التخييل ٠ يتبين ذلك من خلال تصنيف الفارابى للشعراء فى هذا النص :

« ان الشعراء اما أن يكونوا ذوى جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل : اما لأكثر أنواع الشعر ، واما لنوع واحد من أنواعه ، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى ، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه ، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت فى الصناعة ٠ ومن سماه مسلجسا شعريا فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء ٠

واما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها فى أى نوع شرعوا فيه ، ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة ، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين ٠

واما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما : يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما فى التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة ، وهؤلاء أكثرهم زللا وخطأ » (٣) ٠

وهكذا يؤكد نص الفارابى أن عملية الابداع الشعرى ليست طبعا أو الهاما ، انها صناعة تعتمد على الروية أساسا ، ولها قوانينها ومواصفاتها التى ينبغى أن يلم بها الشاعر ، والتى سبق أن قيل انها من اختصاص

(١) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب « فن الشعر » ، ص ١٥١ ٠
(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٢ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ ٠
(٣) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب «فن الشعر» ، ص١٥٩ ، ١٦٠ ٠

المنطقى ، ومن ثم لا يسمى « مسلجسا » الا من جمع بين جودة الطبع وجودة الصنعة · ولذلك فانه لا يستحق اسم المسلجس وذلك « المتخلف فى الصناعة » الذى قد يأتى بالجيد الفائق الذى يعسر على العالم بالصناعة اتيان مثله ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق » (١) ·

وبالاضافة الى كل ما سبق ، فانه لا يمكن أن نغفل الدافع الأخلاقى الذى يجعل « التخييل الشعرى » شأنه فى ذلك شأن « المتخيلة الانسانية » فى حاجة الى ضبط من العقل ، ذلك لأن الشعر موجه ـ أساسا ـ الى مخيلة المتلقى التى ترتبط بالقوة النزوعية أى الانفعالات والغرائز المحركة للسلوك الانسانى عامة ، فالمخيلة ـ كما تبين لنا من قبل ـ هى التى تبعث القوة النزوعية على التحريك ، طلبا لأشياء نافعة وضرورية أو دفعا لأشياء ضارة ومفسدة ، ومن هنا لو ترك التخيل دونما رعاية من العقل فانه ينحرف عن الجادة ، وبالتالى ينحرف بالسلوك الانسانى الى الوجهة غير المرغوب فيها ، لهذا أصبح من الضرورى هيمنة العقل على التخييل الشعرى ·

تصبح عملية التخييل الشعرى ـ اذن ـ محكومة بقبضة العقل معرفيا وأخلاقيا ، ومن هنا تتحدد موضوعات هذا التخييل لخدمة أغراض محددة يرتضيها العقل ، بل تطوع امكاناته لخدمة الحقائق التى يتوصل اليها العقل بالبرهان ، ومن أهم هذه الامكانات « الوسائل » التى يجعل بها القول المراد توصيله أو تثبيته جميلا أو قبيحا لاحداث التأثير اللازم حدوثه ·

---

(٢) المصدر السابق ، ص ١٥٧ ·



الفصل الثانى

مفهوم الشعر

١ ـ تعريف الشعر ومفهوم المحاكاة

٢ ـ موضوع المحاكاة

٣ ـ طرق المحاكاة



١ ــ تعريف الشعر ومفهوم المحاكاة

يعرف الفارابى الشعر أو « الأقاويل الشعرية » بأنها هى التى من شأنها « أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذى فيه القول »(١) . أو أنها هى « التى توقع فى ذهن الســـامعين المحاكى للشىء »(٢) . وأهم ما يمكن أن يتضمنه مثل هذين التعريفين للشعر أنه « محاكاة » . ورؤية الفارابى للشعر على أنه محاكاة لا تنفصل عن رؤيته له بوصفه فرعا من فروع المنطق ، ذلك أن ما يميز الشعر بوصفه (أقاويل) عن غيره من (الأقاويل المنطقية) التى عد من ضمنها ، وهى البرهـــان والجـدل والسفسطة والخطابة ، أنه يعتمد على المحاكاة ، أى أنه « قول محاكى » .

واعتماد الشعر على المحاكاة يربطه ــ فى الوقت نفسه ــ بسياق آخر حيث يتشابه مع فنون أخرى ، ويشترك معها فى كونها « محاكاة » أيضا ، ذلك أن فنونها مثل النحت والتمثيل والرسم تقوم على المحاكاة ، الا أن ما يميز كلا منها عن الآخر ــ بصفة عامة ــ وعن الشعر بصفة خاصة هو الأداة ، أى وسائل المحاكاة التى يستخدمها كل من هذه الفنون . وذلك هو ما يدركه الفارابى عندما يفرق بين ما يسميه المحاكاة بفعل والمحاكاة بقول . يقول الفارابى : « فان محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول ــ فالذى بفعل ضربان : أحدهما : أن يحاكى الانسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكى به انسانا بعينه أو شيئا غير ذلك ، أو يفعل فعلا يحاكى به انسانا ما أو غير ذلك . والمحاكاة بقول : هو أن يؤلف القول الذى يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكى الشىء الذى فيه القول ، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكى ذلك الشىء »(٣) .

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٣ .

(٢) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٠ .

(٣) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص٩٣، جوامع الشعر، ص ١٧٣،١٧٤ .

فالفارابى يميز بين فن الشعر وفنون أخرى تقوم على المحاكاة كالتمثيل والنحت ، والذى يميز الشعر عن هذين الفنين أنه يتوسل بالقول – أو اللغة – واللغة هنا لغة خاصة تتسم بالمحاكاة .

ويحدد الفارابى هذا الفرق بشكل أوضح – فى موضع آخر – عندما يشير الى اتفاق كل من الشعر والرسم ، أو ما يسميه « بصناعة التزويق » فى أن كليهما يقوم على « المحاكاة » أو « التشبيه » . غير أن كلا منهما – فى الوقت نفسه – له وسيلته الخاصة فى التعبير عن تلك المحاكاة ، فالرسم يستخدم الأصباغ والشعر يستخدم الأقاويل . يقول الفارابى : « ان بين أهل هذه الصناعة (يقصد الشعر) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة ، وكأنهما مختلفان فى مادة الصناعة ومتفقان فى صورتها وفى أفعالها وأغراضها ، أو نقول : ان بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وان بين كليهما فرقا ، الا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما ايقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم »(١) .

ويدرك ابن سينا – مثل الفارابى – تلك العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى . عندما يشير الى أن كلا من الشاعر والمصور محاك ، غير أن ما يختلف فيه عن الفارابى أنه كان مدركا للنظرية الارسطية التى ترى أن الفنون كلها بما فيها الأدب والموسيقى والرسم والرقص تقوم على المحاكاة ، وان أحد الأشياء التى تميز فنا عن آخر هو « وسيلة المحاكاة » أو الأداة التى تتوسل بها المحاكاة فى كل منها(٢) .فيرى ابن سينا أن المحاكاة فى الشعر لا تكون فى اللفظ أو فى اللغة فقط كما رأى الفارابى ، وانما تكون من قبل ثلاثة أشياء هى الكلام ، واللحن ، والوزن ، وربما تكون من قبل شيئين فقط هما الكلام والوزن ، وربما تقتصر المحاكاة على اللحن مقرونا بايقاع أو غير مقرون به كما هو فى الموسيقى – حسب الأدوات المستخدمة – أو قد تقتصر على الايقاع فقط كما هو فى فن الرقص . وبهذا يدرك ابن سينا أن الفنون تتباين على الرغم من اتفاقها فى الجوهر – وهو المحاكاة – باختلاف وسائل المحاكاة . يقول ابن سينا :

---

(١) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب «فن الشعر» ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

(٢) راجع ترجمة كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، شكرى عياد ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ – ٣٠ ، قارن ترجمة عبد الرحمن بدوى ، فن الشعر ، ص ٤ .

« والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة : باللحن الذى يتنغم به ، فان اللحن يؤثر فى النفس تأثيرا لا يرتاب به ، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه ، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية فى نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك • وبالكلام نفسه ، اذا كان مخيلا محاكيا • وبالوزن ، فان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر • وربما اجتمعت هذه كلها ، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل : فان هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض ، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ، ومن ايقاع قد يوجد فى المعازف والمزاهر • واللحن المفرد الذى لا ايقاع فيه قد يوجد فى المزامير المرسلة التى لا توقع عليها الأصابع اذا سويت مناسبة • والايقاع الذى لا لحن فيه قد يوجد فى الرقص ، ولذلك فان الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن اياه حتى يؤثر فى النفس »(١) •

ولعل ابن سينا حين يرى أن المحاكاة تكون فى الشعر من قبل الوزن والكلام واللحن ويدرك أن هذا يتعلق بالشعر المغنى ، ومن ثم فهو يرى أن الكلام المخيل والوزن قد ينفردان فى الشعر دون اللحن ، ولعله يشير بذلك الى ما هو متحقق بالفعل فى الشعر العربى أو فى الشعر غير المغنى عموما ، واذا كان ابن سينا لم يشر الى ذلك على نحو محدد وواضح ، فان ابن رشد يحدد ذلك بشكل واضح ، فهو يدرك ــ بداية ــ ذلك الأساس الذى ينبنى عليه اختلاف الفنون القائمة على المحاكاة ، فيلمح الى أى المحاكاة تختلف فيما بين الفنون ، فهناك المحاكاة التى تتوسل بالألوان ، والأشكال مثل الرسم ، وهناك المحاكاة التى تتوسل بالأصوات كما هو فى الموسيقى ، ومنها أيضا ما يتوسل بالأقاويل كما هو يتحقق فى الشعر (٢) •

ويرى ابن رشد ــ مثل ابن سينا ــ أن المحاكاة فى الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام : « والتخييل والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة (اللحن عند ابن سينا) ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه (الكلام عند ابن سينا) • وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ ، أعنى الأقاويل الغير

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ •
(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ •

الموزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثل ما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال ، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان أهل هذه الجزيرة . اذ كانت الأشعار الطبيعيـة هى ما جمعت الأمرين جميعا . والأمور الطبيعية انما توجد للأمم الطبيعيين . فان أشعار العرب ليس فيها لحن ، وانما فيها : اما الوزن فقط ، واما الوزن والمحاكاة معـا » (١) .

ان ما يتميز به ابن رشد عن ابن سينا ــ هنا ــ أنه حاول تطبيق ما أدركه ووعاه نظريا من أن المحاكاة فى الشعر تكون فى اللحن والوزن واللفظ ــ وهو أمر يتعلق بالمأساة اليونانية ، وهذا ما يفهمه ابن رشد تماما ــ على الشعر الأندلسى أو ما يسمى الموشحات والأزجال ، ثم على الشعر العربى . فوجد أن هذه القاعدة تنطبق على الموشحات والأزجال الأندلسية ، فى حين أن الشعر العربى ــ مثله مثل الأشعار التقليدية أو التى تسير على المجرى الطبيعى المعتاد ــ تقوم المحاكاة فيه فى الوزن دون اللحن ، واللغة فقط . وقد يلاحظ من عبارة ابن رشد التى يقول فيها : « اذ كانت الاشعار الطبيعية هى ما جمعت الأمرين جميعـــا ، والأمور الطبيعية انما توجد للأمم الطبيعية » أنه يحاول أن يضع قاعدة ضرورة اجتماع الوزن والمحاكاة فى الشعر . وعلى أية حال فان اشارة ابن رشد الى الشعر العربى فى نصه السابق تذكرنا بما سبق أن قرره الفارابى من أن الشعر العربى لا يعد اللحن جزءا منه ــ كما يحدث فى أشعار بعض الأمم ! اذ هو يقوم فقط على المحاكاة (أو التخييل) ، والوزن (٢) .

من هنا يقر كل من ابن سينا وابن رشد أن المحاكاة والتخييل فى الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط ، ويصبح الفرق بينهما وبين الفارابى ، أن الأخير يقصر المحاكاة فى الشعر على اللفظ دون الوزن .

ولقد تحدد مفهوم المحاكاة ــ ذاتها ــ عند الفلاسفة المسلمين من خلال تضمين الشعر فى سياق المنطق ، فاذا كان تعريف الشعر ، بأنه محاكاة قد ميز الشعر ــ بوصفه قولا منطقيا أو قياسا ــ عن سائر الأقاويل المنطقية الأخرى ، فان أول ما يحرص عليه الفارابى عندما يعرف المحاكاة هو أنها تختلف عن المغالطة السوفسطائية . فالمحاكاة عند الفارابى نوع

---

(١) المصدر السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .

(٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، ٩٢ ، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

من الايهام بشبيه الشيء ، في حين أن المغالطة توهم نقيض الشيء عن أنه حقيقة ، وليس الأمر كذلك • يقول الفارابي ، وقد حاول أن يوضح الفرق بين كل من المحاكاة والمغالطة بصورتين تمثيليتين تضفيان أبعادا عميقة الأثر في تحديد فهمه للمحاكاة :

« ولا يظنن ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد ، وذلك أنهما مختلفان بوجوه : منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكي ، اذ المغلط هو الذى يغلط السامع الى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود ، وان غير الموجود موجود • فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض ، لكن الشبيه • ويوجد نظير ذلك في الحس ، وذلك أن الحال التى توجب ايهام الساكن أنه متحرك ، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره الى الأشخاص التى هى على الشطوط ، أو لمن على الارض وقت الربيع عند نظره الى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هى الحال المغلطة للحس ، فأما الحال التى تعرض للناظر في المرائي والاجسام الصقلية فهي الحال الموهمة شبيه الشيء »(١) •

يفرق الفارابي بين الايهام الذى تعتمد عليه المغالطة السوفسطائية والايهام بشبيه الشيء الذى تقوم عليه المحاكاة الشعرية • فالايهام الذى تقوم عليه المغالطة السوفسطائية يخرج عن دائرة الايهام في الفن عموما وفي فن الشعر بصفة خاصة ، ذلك أن الخيال الشعرى الذى يتجسد في المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي ، وانما يعنيه أن يحقق تأثيرا ما (التخييل) عن طريق تقديم الشبيه أو المثيل • في حين تعنى المغالطة السوفسطائية بأن تثبت شيئا ما على أنه الحقيقة ولو كان مناقضا للحقيقة •

ويمثل الفارابي للمحاكاة في الفن الشعرى بالصورة التى ترى في المرآة أو ما يشبه المرآة من الأجسام المصقولة(٢) ، وتمثيله للمحاكاة على هذا النحو يشير الى مفهومه للمحاكاة من حيث أنها تدل على علاقة العمل

---

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥١ ، ١٥٢ •

(٢) من اللافت للنظر ان التشبيه المرآوى الذى يستخدمه الفارابي هنا ليقرب به فكرة المحاكاة ينمو ولا يزال مستمرا في الدراسات النقدية المعاصرة ، بل انه مازال موضع نقاش وجدل مستمر في اطار تناول هذه الدراسات لعلاقة العمل الأدبي بالواقع وطبيعة هذه العلاقة • انظر على سبيل المثال :

Eagleton, Terry : Marxism and Literary Criticism, Methuan, London, 11977, p. 49, ff.

الأدبى بالواقع ، هذا من ناحية ، كما يشير ـ من ناحية أخرى ـ الى أن المحاكاة عنده ـ ومن هذه الزاوية ـ تعنى المشابهة أو المماثلة ولا تعنى المطابقة ، وبعبارة أخرى يمكن القول ، ان المحاكاة عند الفارابى ليس المقصود بها مطابقة الواقع أو تقليده · يؤكد هذا أننا اذا تأملنا تعريفه للأقاويل الشعرية بأنها هى « التى تركب من أشياءشأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة حالا ما ، أو شيئا أفضل أو أخس ، وذلك اما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه »(١) · لأدركنا أنه كان معنيا بفكرة أن الشعر ليس مطابقا للواقع ، وأنه ليس نقلا حرفيا له ، انه اعادة لصياغة معطيات هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو فى صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه ، فيضيف اليه حسنا أو قبحا أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع ·

ومما يدعم ذلك التصور للفارابى عن المحاكاة أن العمل الشعرى « فعل تخيلى » يصدر عن المتخيلة الانسانية التى تعد المحـــاكاة قوام عملها ، بمعنى أنها تتصرف فى الصور والمعـــانى المختزنة فى المصورة والحافظة ، وتعيد تركيب هذه الصور وتلك المعانى ، فلا تركبها على النحو الذى كانت عليه فى الواقع ، ذلك لأنه من صميم عملها أن تعيد تركيب هذه الصور على نحو قد يشابه ما كانت عليه فى الواقع أو يخالفه ، فتصبح الأقاويل الشعرية تبعا لذلك ، اما مخالفة للواقع واما مشابهة له (والمشابهة تختلف عن المطابقة) ، وعلى هذا توضع الأقاويل الشعرية فى مقابل الاقاويل البرهانية ـ وان كان يجمعهما سياق واحد ـ ذلك أن الأقاويل البرهانية على عكس الأقاويل الشعرية يشترط فيها تطابقها والواقع ·

وبناء على هذا تتسم الأقاويل الشعرية بالكذب (أى عدم مطابقة الواقع) فى حين تتسم الأقاويل البرهانية بالصدق (مطابقة الواقع) ، ولهذا يصف الفارابى الأقاويل الشعرية بأنها (كاذبة لا محالة بالكل) لأنها توقع فى ذهن السامعين المحاكى للشىء بدلا من الشىء نفسه(٢) ، فى حين يصف الأقاويل البرهانية بأنها (صادقة لا محالة بالكل)(٣) ·

---

(١) احصاء العلوم ، ص ٦٧ ·

(٢) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٠ ، ١٥١ ·

(٣) المصدر السابق ، ص ١٥١ ·

من هنا يمكن أن نفسر ــ ونفهم أيضا ــ تعريف ابن سينا للمحاكاة ، الذى يقترب الى حد كبير من تعريف الفارابى لها · يقول ابن سينا :

« والمحاكاة هى ايراد مثل الشيء وليس هو هو ، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعى بصورة هى فى الظاهر كالطبيعى · ولذلك يتشبه بعض الناس فى أحواله ببعض ويحاكى بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم »(١) ·

فابن سينا يؤكد ــ هنا ــ فكرة أن المحاكاة تعطى شبيه الشيء ، ولا تنقله كما هو ، وهو حين يضرب أمثلة للمحاكاة فى الرسم والتمثيل يريد أن يشير الى أن هناك فرقا بين ما هو حقيقى وما هو محاكى ، وان هذا الفرق يسمح بأن نقول ان المحاكاة لا تطابق الواقع ، وانها ليست تقليدا حرفيا له ، حتى وان اقتصرت على تصوير مظاهر الشيء · ولعل قوله (كالطبيعى) وحرصه على اتيانه ب « الكاف » يؤكد وجود الفارق بين الأصل المحاكى والصورة التى تحاكيه ، ذلك لأن فهم ابن سينا للمحاكاة ــ وكما سيتضح فيما بعد يتجاوز المحاكاة بمعنى التقليد ·

ومما يستوقف الباحث أن كلا من الفارابى وابن سينا حرص على أن يقدم تعريفا يحدد فيه فهمه للمحاكاة فى الوقت الذى لا يقدم فيه أرسطو فى أى موضع من كتابه « فى الشعر » تعريفا ما للمحاكاة ولا يزال مفهوم المحاكاة الأرسطية مطروحا للنقاش وموضعا لاجتهادات النقاد الأوربيين المعاصرين ، حيث يحاول بعض هؤلاء أن يحدد مفهوم المحاكاة عند أرسطو من خلال الاستعمالات المختلفة للكلمة عنده ، ويقترح هؤلاء الدارسون ، استنادا الى ذلك ، استبعاد « المحاكاة » بمعنى التقليد والتركيز عليها بمعنى التصوير أو التمثيل(٢) ·

ومما هو جدير بالاهتمام أن فلاسفتنا قد حولوا مدار المحاكاة من حيث أنها تدل على علاقة العمل الشعرى بالواقع الى أن تكون هى « وسائل المحاكاة » وجعلوا محور هذه الوسائل « التصوير » · ومن هنا اكتسبت المحاكاة عندهم بعدا دلاليا جديدا ينأى بها عن معنى التقليد ، ذلك أن المحاكاة ــ عندهم ــ اقترنت بالتشبيه من ناحية وبالتخييل من ناحية أخرى · أما عن استخدامهم « المحاكاة » مرادفه للتشبيه ، فانا نجد

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ ·

(٢) Aristote, La Poétique, Texte, Trad., et notes, par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, ed. de Seuil, Paris, 1980, p. 20.

الفارابى يستخدم « المحاكاة » بمعنى التشبيه عندما يرى أن « التشبيه » هو فعل كل من الرسم والشعر(١) ، كما يستخدم ابن سينا مصطلح « المحاكاة » بمعنى التشبيه أيضا ، فعندما يأتى بأمثلة للمحاكيات لا يأتى الا بتشبيهات (كتشبيه العسل بالمرة ، والتهور بالشجاعة ٠٠٠ والشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحـــر ٠٠٠٠٠)(٢) ٠ كما تأتى المحاكاة ــ عنده ــ بمعنى التشبيه ــ أيضا ــ عندما يشير الى أن القسم الثالث من المحاكاة « تشبيه صرف »(٣) ، كما أنه يقرن المحاكاة بالتشبيه فى حديثه عن أغراض المحاكاة(٤) ٠ ويستخدم ابن رشد ــ كذلك ــ مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه ٠ فيجعل المحاكاة مرادفة للتشبيه ــ فى معظم الأحيان ــ فضلا عن أنه لا يكاد يذكر « المحاكاة » دون أن يقترن بالتشبيه ، ففى حديثه عن العلل المولدة للشعر ــ على سبيل المثال ــ يقول : « أما العلة الأولى فوجود **التشبيه والمحاكاة** للانسان بالطبع »(٥) ٠ وفى تعريفه للمديح يقول : « والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها **تشبيه ومحاكاة** للعمل الارادى الفاضل ٠٠٠ » (٦) ٠

غير أن مفهوم المحاكاة ــ عند الفارابى ــ بمعنى التشبيه يتسع بحيث يشمل عملية التأليف الشعرى كلها ، وهذه العملية تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة ، وهذا الاستخدام الخاص للغة يعتمد ــ بدوره ــ على التصوير والتمثيل ٠ بالاضافة الى أن مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه عند فيلسوفنا يشير الى علاقة الفن بالواقع ، فالمحاكاة أو التشبيه ليست الا تجسيدا أو تمثيلا لصورة العالم فى مخيلة الشاعر ، وهى صورة وان اعتمد فى تشكيلها على الواقع فهى تظل متميزة عنه ٠

وعندما يرى الفارابى أن « التشبيه » هو فعـــل كل من الرسم والشعر (القائمين على المحاكاة) انما يقصد أن يركز على عـــلاقة الفن ــ عموما ــ بالواقع ، ويؤكد أنه اذا كان الفن محاكاة للواقع أو للطبيعة ،

---

(١) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٨ ٠

(٢) راجع : النجاة ، ص ٦٤ ، الاشارات والتنبيهات جا/٣٦٢ ، الحكمة العروضيا فى كتاب مانى الشعر ، من ص ١٦ ــ ١٨ ٠

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ٠ ص ١٨٨ ٠

(٤) المصدر السابق ، ص ١٧٠ ، ١٧١ ٠

(٥) تلخيص الشعر ، ص ٦٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠٦ ٠

(٦) تلخيص الشعر ، ص ٧٥ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٤ ، فن الشعر ، ص ٢٠٨ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ٠

ان هذا لا يعنى أن تلك العلاقة قائمة على التقليد أو المطابقة الحرفية ، نما هى علاقة مشابهة ومماثلة • وبعبارة أخرى ، يمكن القول ان الفن فى صور الفاربى يرتبط بالواقع بشكل يوازيه ولا يطابقه • ومن هنا جاء ركيزه على « التشبيه » بوصفه فعلا للمحاكاة فى الشعر والرسم معا •

أما عن ترادف المحاكاة والتخييل أو المخيلات ، فذلك ما نجده عند بن سينا الذى تبدو عنده المحاكاة ــ بالاضافة الى أنها مرادفة للتشبيه ــ رادفة لما يخيل أو للتخييل أو المخيلات • فقد يقرن فعل (يخيل) بفعل (يحاكى) فى قوله : « والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى »(١) وقد تأتى « المحاكيات » مقترنة ب « التخييلات » فى قوله : « أما التخييلات والمحاكيات »(٢) ••••• ، أو يقترن مصطلح المحاكاة بالتخييل(٣) •

وعندما يعرف ابن سينا ــ أيضا ــ المخيلات بأنها « مقدمات ليست تقال ليصدق بها ، بل لتخيل شيئا على أنه شىء آخر على سبيل المحاكاة »(٤) ، فان هذا التعريف يشى من بعض الوجوه بأن المحاكاة تبدو مرادفة للمخيلات • وتوضح عبارته « لتخيل شيئا على أنه شىء آخر » هذا الترادف •

وقد تدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة (أو المجاز عموما) ، حيث يشير ابن سينا الى أن المحاكيات ثلاثة أقسام تشبيه واستعارة وما يتركب منهما (٥) • كما يقول أيضا : « والمحاكاة على ثلاثة أقسام : محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة » (٦) ••• وهذا يعنى أن المحاكاة عند ابن سينا تدل على جانب من جوانب التشكيل فى العمل الشعرى ، وهو التصوير ، أو الصور البلاغية التى تقوم على علاقة المقارنة أو الابدال ، وفى هذه الحال تصبح المحاكاة مرادفة « للتخييل » بمعنى التصوير (٧) •

ومفهوم المحاكاة ــ عند ابن سينا ــ لا يتسع ليشمل عملية التأليف

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ •
(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٣ •
(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٣ •
(٤) النجاة ، ص ٦٤ ، قارن بالاشارة والتنبيهات ، جـ١/٣٦٢ •
(٥) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧١ ، ١٧٢ •
(٦) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٨ ــ ٢٠ •
(٧) انظر « مفهوم التخييل » فى الفصل الثالث من هذا البحث •

الشعرى ، وانما كثيرا ما تبدو المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل ، أو وسيلة من الوسائل التى تجعل القول مخيـــلا ، فيصبح مصطلح (تخييل) أعم من (المحاكاة) ذلك لأنه لا يشترط ــ عند ابن سينا ــ أن تكون الأقاويل الشعريـــة أو الأقاويل المخيلة كلها من المحاكيات ، فعلى الرغم من أن أكثرها من المحاكيات ، فان منهـــا ما لا يعتمد على على المحاكاة . ومن هنا يفتقد مصطلح المحاكاة ــ عنده ــ معنى التأليف الشعرى (أى الاستخدام الخاص والمؤثر للغة فى الشعر) الذى نجده عند الفارابى يقول ابن سينا فى تعريف المقدمات الشعرية :

« هذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة .... بل أن تكون مخيلة ، ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات ، فيحاكى الشجاع بالأسد ، والجميل بالقمر ، والجواد بالبحر ، وليس كلها بمحاكيات . بل كثير منها خالية عن الحكاية أصلا »(١) .

وبناء على هذا يمكن القول بأن المحاكاة بمعنى التشبيه والاستعارة أو التصوير ــ عموما ــ عند ابن سينا يبدو متسقا مع كون هذه المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل . لكن هذا لا ينفى أن المحاكاة وسيلة فعالة فى احداث الأثر الذى يخلفه الشعر فى نفس المتلقى ، فعلى الرغم من أن ابن سينا ــ يرى أن التخييل الذى يحدثه الشعر يأتى من عدة أشياء ، منها المحاكاة ، فان المحاكاة تظل عنده هى السمة الخاصة للمخيلات ، ومن هنا يقول ابن سينا :

« .... وبالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه ، اما بجودة هيئته ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو حسن محاكاته ، ...... لكنا نخص باسم المخيلات ما يكون تأثيره بالمحاكاة ، وما يحرك النفس من الهيئات الخارجية عن التصديق »(٢) .

فالتخيل ــ اذن ــ أو الأقاويل المخيلـــة أو المخيلات ــ عند ابن سينا ــ أعم من المحاكاة ، لأن كلا من التخييل أو القول المخيل أو المخيلات يعتمد على المحاكاة وغيرها من الوسائل التى تحقق التأثير النفسى لدى المتلقى . ومن ثم يصبح مفهوم التخييل شاملا لعملية التأليف الشعرى

(١) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٦ ، ١٧ .
(٢) الاشارات والتنبيهات ، جـ ٣٦٣/١ .

كلها . والمحاكاة جزء من هذه العملية ، فى حين أن المحاكاة عند الفارابى هى التى تتضمن هذا المعنى ، ومن ثم تصبح المحاكاة عند الفارابى مرادفة للتخييل عند ابن سينا ٠

أما بالنسبة لابن رشد ، وقد سبق القول بأن المحاكاة عنده تدل على التشبيه فى كثير من الأحيان ، فان التشبيه يرادف ـ عنده ـ التخييل بحيث يشمل الصور البلاغية من تشبيه (بأقسامه المختلفة) واستعارة وكناية ٠ ومن هنا يمكن القول ان المحاكاة عنده ترادف التخييل فى ذات الوقت الذى ترادف فيه التشبيه ٠ الا أن التخييل هنا يقتصر على استخدام الصور ، ومن ثم يصبح كل من المحاكاة أو التخييل أو التشبيه دالا على استخدام الصور البلاغية ٠ يقول ابن رشد :

« وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان وثالث مركب منهما ٠ أما الاثنان البسيطان ، فأحدهما : تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ،وذلك يكون فى لسان بألفاظ خاصة عندهم ، مثل : كأن واخال ، ٠٠٠٠٠ ، وأما النوع الثانى : فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهو الذى يسمى الابدال فى هذه الصناعة ، ٠٠٠٠٠٠ وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ، ٠٠٠٠٠ وأما القسم الثانى فهو أن يبدل التشبيه ، مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة ٠٠٠٠٠٠ والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين »(١) ٠

وبناء على هذا ، فالقول بأن المحاكاة عند ابن رشد ترادف التخييل يعنى انها ستظل محصورة فى نطاق الصور الحسية التى يغلب عليها التشبيه ، تليه الاستعارة ، فالاستعارة القائمة على التشخيص التى يعدها أيضا من أنواع المحاكاة(٢) ٠

وقد تأتى المحاكاة مقترنة بالتخييل ، فيصبح كل منهما متمما للآخر ، فيشملان معا معنى التصوير أو ما قد يتضمن معنى التأليف الشعرى عامة ٠ يوحى بذلك قوله : « ويجب على الشاعر أن يلزم فى تخييلاته ومحاكياته الاشياء التى جرت العادة باستعمالها فى التشبيه ، وألا يتعدى فى ذلك طريقة الشعر »(٣) ، كما يفيدان معا هذين المعنيين

(١) تلخيص الشعر ، ص ٥٨ ، ٥٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ ٠
(٢) تلقيص الشعر ، ص ١٢١ ، ١٢٢ ، فن الشعر ، ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ ٠
(٣) تلخيص الشعر ، ص ١١١ ، ١١٢ ، فن الشعر ، ص ٢٢٢ ٠

ذاتيهما وقد يتجاوزانه الى التأثير فى عبارته : « والتخييل والمحاكاة فى الاقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه » (١) ومن الملاحظ أن ابن رشد يطلق لفظ التشبيه هنا على اللغة المستخدمة فى الشعر بصفة عامة .

وقد يعنى مصطلح المحاكاة (أو التخييل) عند ابن رشد ــ فى أحيان أخرى ــ الاستخدام الحسى المؤثر للغة الشعرية فى مقابل الاستخدام العلمى التجريدى المباشر للغة فى البرهان ، ذلك ما يتضح للباحث عندما يتخذ ابن رشد موقفا متشددا من ذلك النوع من الشعر الذى يعتمد على التصديق والاقناع ، فيخرجه من دائرة الشعر ــ والمحاكاة كلية : « وها هنا نوع آخر من الشعر ، هى الأشـــعار التى هى فى باب التصديق والاقناع أدخل منها فى باب التخييل ، وهى أقرب الى المثالات الخطبية منها الى المحاكاة الشعرية .... وهو كثير فى شعر أبى الطيب ، مثل قوله :

ليس التكحـــل فى العينين كالكحـــل

فى طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل (٢)

فبيت المتنبى الذى يستشهد به ابن رشد لا يعد ــ فى تصوره ــ محاكاة أو شعرا لأنه يعتمد على المحاجة المنطقية التى تهدف الى الاقناع بقصد التصديق . وهذا يعنى أن المحاكاة والتخييـــل عند ابن رشد استخدام خاص للغة يعتمد على التصوير (التشبيه والاستعارة والكناية بصفة خاصة) ويبعد عن المحاجة العقلية المنطقية ، اذ أن المحاكاة لا يراد منها تصديق ما .

وقد يتسع مفهوم المحاكاة عنده بحيث يشمل الصياغة الشعريـــة كلها سواء كانت صورا مثل التشبيه والاستعارة أو غيرهما من الصياغات اللغوية الحسية التى تعتمد على الايحاء والتأثير ، من ذلك نوع من المحاكاة يقع بالتذكر ، « وذلك ان يورد الشاعر شيئا يتذكر به شىء آخر ، مثل أن يرى انسان خط انسان فيتذكره ، فيحزن عليه ان كان ميتا ، أو يتشوق اليه ان كان حيا » (٣) ، ويستشهد ابن رشد على هذا النوع بعدة أبيات لبعض الشعراء العرب فيقول :

(١) تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .
(٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٥ .
(٣) تلخيص الشعر ، ص ١١٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٥ .

« وهذا موجود في أشعار العرب كثيرا مثل قول متمم بن نويرة :
وقالوا :

أتبكى كـــل قبـــر رأيته لقبر ثوى بين اللوى والدكادك ؟

فقلت لهم :

ان الأسى يبعث الأسى دعونى ! فهذا كله قبر مالك ٠

ومنه قول قيس المجنون :

وداع دعـــا ، اذ نحـــن بالخيف من منى
فهيج أحـــزان الفـــؤاد وما يـــدرى
دعـــا باســـم ليلى غيرها فكأنمـــا أثار
بليلى طـــائرا كـــان فى صـــدرى

ومن هذا النوع قول الخنساء :

يذكرنى طلوع الشمس صخـــرا وأذكره لكل غروب شمس » (١)

مثل هذا الفهم يعنى أن المحاكاة عند ابن رشد تقوم على نوع من التداعى ، فتنطبق على أى قول يفجره مشهد ما ، أو ذكر اسم عزيز ، أو مكان يكون لكل منها ذكرياته العزيزة لدى الشاعر ، الأمر الذى يدفعه الى أن يصور انفعاله بأى من هذه الأشياء ، أو يصف استثارته العاطفية التى سببتها له رؤيته لمكان يثوى فيه عزيز أو سماعه لاسم الحبيبة التى نأت ، وهى مشاعر ترتبط دائما بالحزن والأسى والفجيعة اما لفقد عزيز أو لبعد حبيب ٠

ويفترض أن ابن رشد ، وهو يعرض لهذا القسم من المحاكاة التى تقع بالتذكر ، يشرح قولا لأرسطو عن أحد أنواع « التعرف » فى المأساة اليونانية ، (والتعرف ـ كما هو عند أرسطو ـ يعنى « التغير من جهل الى معرفة تغيرا يفضى الى حب أو كره من الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة أو للشقاء »(٢) يقول أرســـطو : « والنوع الثالث ما يكون بالتذكر ، كأن يرى الانســـان شيئا فيحصل له احســـاس كما فى « القبرصيون » لديكايوجينوس ، فان شخصا يدمع لرؤيـة صورة ،

(١) تلخيص الشعر ، ص ١١٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٥ ٠
(٢) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، ص ٧٢ ٠

وكذلك في حكاية الكينوس ، فان أديسيوس « يتذكر ويدمع » حين يسمع الضارب على القيثار »(١) ٠

فالتعرف عند أرسطو مرتبط بتقنية المأساة نفسها أو بأحد أجزائها وهو الخرافة أو القصة التي تقوم على التحول والتعرف ، وهو مالا علاقة له بأنواع المحاكاة التي يذكرها ابن رشد ، لكن ابن رشد جعله – أى التعرف – نوعا من أنواع المحاكاة ، وحاول أن يثبته بتلك الشواهد الشعرية ، ثم استنبط منها قانونا من قوانين الصناعة الشعرية ، بحيث اتسع – عنده – مفهوم المحاكاة ٠ وقد سبق لابن سينا أن عرض لهذه الفكرة قبله فى قوله : « والثالث التذكير ، وهو أن يورد شيئا يتخيل معه شيء آخر ، كمن يرى خط صديق له مات ، فيتذكره فيأسف »(٢) لكن ابن سينا لم يعدها قسما من أقسام المحاكاة ، وانما عدها نوعا من أنواع الاستدلال (أى التعرف) ، وهذا ربطه أكثر بفكرة التعرف الارسطية ، التى كان يعرض هو الآخر لتفسيرها ٠ وقد كانت الأمثلة الشعرية التى جاء بها ابن رشد سببا فى ابعاد تصوره الى حد كبير عن الفكرة الأرسطية والهدف منها ٠

وبالاضافة الى كل ما سبق ، فان المحاكاة – عند ابن رشد – تكتسب – أخيرا – مفهوما أوسع عندما يعدها عنصرا من أهم عنصرين يقوم على أساسهما الشعر (هما المحاكاة والوزن) ، ليتميز بهما عن الأقاويل المنثورة الأخرى ٠ وبهذا تدل المحاكاة على الصياغة الجمالية المؤثرة للغة فى الشعر التى يتميز بها عن سائر الأقاويل(٣) ٠

يمكن القول – اذن – ان مفهوم المحاكاة عند ابن رشد يكاد يقترب من مفهوم المحاكاة عند الفارابى ، ومفهوم التخييل عند ابن سينا ، وان ابن رشد يلتقى مع الفيلسوفين فى أن المحاكاة (أو التخييل) هى العنصر الذى يميز الشعر عن النثر باجتماعه مع الوزن ٠

لقد جعل الفارابى « المحاكاة » ، بوصفها الهيئة الخاصة التى يكون عليها القول فى الشعر ، أو الاستخدام الخاص للغة فى الشعر ، الذى يميزه عن النثر ، جعلها أحد عنصرين أساسيين يتقوم بهما الشعر ٠ يقول الفارابى :

---

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، ص ٩٤ ٠

(٢) من الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٩ ٠

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ ٠

« فقوام الشعراء وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكى الأمر ، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه ، فليس بضرورى فى قوام جوهره ، وانما هى أشياء يصير بها الشعر أفضل • وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة ، وعلم الأشياء التى بها المحاكاة ، وأصغرهما الوزن »(١) •

هكذا يشـــدد الفارابى على أولية المحاكاة على الوزن فى الشعر ، بوصفها السمة الخاصة التى تميز الشعر عن النثر • ومن ثم ركز فى تعريفه السابق للشعر فى بداية هذا الفصل على أنه محاكاة دون أن يشير الى الوزن •

وقد جعل ابن سينا ــ مثل الفارابى ــ التخييل (المحـاكاة عند الفارابى) والوزن هما قوام الشعر • كما حرص على الاشارة الى أن الشعر « كلام مخيل » أو مؤلف من « ألفاظ مخيلة » باعتبار التخييل هو السمة الخاصة للشعر التى تفصل بينه وبين الأقاويل البرهانية التصديقية • يقول ابن سينا :

« الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات ايقـــاعات متفقة ، متساوية متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم ، ف « الكلام » جنس أول للشعر ، يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها ، وقولنا من « ألفاظ مخيلة » فصـــل بينه وبين الأقاويـــل العرفانيـة التصديقية »(٢) •

ولابن سينا تعريفات أخرى للشعر يحرص فيها على أن يجمع بين التخييل والوزن مثل قوله : « ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة » (٣) •

وبالمثل ابن رشد الذى رأى ــ كما سبق أن أشرنا ــ أن الأشعار الطبيعية هى التى تجمع بين المحاكاة والوزن (٤) •

تصبح المحاكاة ــ اذن ــ أو التخييل عند هؤلاء الفلاسفة هى السمة

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ •

(٢) جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ •

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٠ ، الحـكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٠ •

(٤) تلخيص الشعر ، ص ٦١ •

الخاصة التى تكسب القول صفة الشاعرية ، فتضع الحد الفاصل بين الشعر والنثر بصفة عامة ، وبينه والخطابة بصفة خاصـــة ٠ حتى ان الفارابى لا يعد القول شعرا متى كان موزونا فقـــط دون المحـــاكاة أو التخييل ، فالشاعرية سمة لا تتوفر الا بوجود المحاكاة ، ولهذا فان القول اذا توفر له عنصر المحاكاة (التخييل) وافتقـــد الوزن سمى « قولا شعريا » ، ومن هنا يعيب ــ الفارابى ــ على الجمهور والشعراء ــ وقد يقصد شعراء عصره ــ الذين يعنون أول ما يعنون فى الشعر بالوزن ، وينظرون اليه على أنه هو الخاصة النوعية التى تميز الشعر عن النثر ٠ وذلك هو نص الفارابى :

« والجمهور وكثير من الشعراء انما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكى الشىء أم لا ، ٠٠٠٠٠٠ والقول اذا كان مؤلفا مما يحاكى الشىء ،ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال هو قول شعرى ، فاذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا » (١) ٠

ولا يفترق ابن سينا عن الفارابى ، فيرى أن التخييل (أو المحاكاة) هى السمة الخاصة التى تميز الشعر عن النثر ، ولا يكفى القول ان يكون موزونا حتى يصبح شعرا ، فذلك ما لا يقره أهل العلم بالشعر ، ذلك ما يثيره ابن سينا فى قوله :

« وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة ، بلا قول ٠ وانما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن » (٢) ٠

كما يرى ابن رشد ــ أيضا ــ أن كثيرا من الأقاويل الشعرية التى تسمى أشعارا ليس فيها من معنى الشعرية الا الوزن فقط ، اذ ليس ينبغى أن يسمى شعرا بالحقيقة ــ على حـــد قوله ــ الا ما جمـــع المحاكاة والوزن (٣) ٠

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٢ ، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٢ ٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ ٠

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ ٠

هكذا أثار الفلاسفة قضية المحاكاة الشعرية التى تعددت دلالاتها عندهم فأرادوا من خلال تناولهم لها أولا معالجة علاقة العمل الأدبى بالواقع ، وحاولوا أن يحددوا شكل هذه العلاقة بتحديدهم معنى المحاكاة أولا ، فكشفوا عن أنها رؤية خاصة للواقع وليست نقلا حرفيا أو تقليدا له .

لكنهم ركزوا على المحاكاة بوصفها تصويرا ، فهى اما تعنى التشبيه وحده ، أو تشمل أشكال التصوير البلاغى الحسى كافة من تشبيه واستعارة وكناية ، وربما غيرها من استخدامات لغوية موحية مؤثرة . ولم يقصدوا بالمحاكاة بمعنى « التشبيه » المعنى البلاغى الجزئى للصورة التشبيهية ، وانما أرادوا من خلال اقتران المحاكاة بالتشبيه أن يعالجوا علاقة العمل الأدبى بالواقع من جهة ، وان يدلوا على عملية الصياغة الشعرية كلها ، التى تتركز فى الاستخدام الخاص والمؤثر للغة الشعرية من جهة أخرى . وقد تبين هذا بوضوح عند الفارابى .

وقد تداخلت المحاكاة مع التخييل بمعنى التشكيل الجمالى فى العمل الأدبى من جهة ، وبمعنى التأثير من جهة أخرى ، فقد غلب استخدام ابن سينا (للمحاكاة) بوصفها تشكيلا أو وسيلة من وسائل التخييل على كونها تعالج علاقة العمل الأدبى بالواقع ، فأصبحت المحاكاة جزءا من التخييل الذى حل بدوره عند ابن سينا مكان المحاكاة عند الفارابى . وأصبح المقصود به عملية التشكيل الجمالى للعمل الأدبى خاصة الاستخدام الحسى للغة الشعرية . وعلى الرغم من الاختلاف الذى بدا بين الفلاسفة فى استخدامهم لمصطلح « المحاكاة » وتداخله مع « التخييل » و« التشبيه أو التصوير » عموما فان الأمر لم يتعد الاختلاف الشكلى الظاهرى ، ذلك أن تركيزهم جاء على « المحاكاة » سواء كانت بمعنى التشبيه أو التخييل سواء كان مقصودا به التصوير أو التأثير — من حيث انها تدل على الصياغة الجمالية الخاصة والمؤثرة للغة فى الشعر . ومن ثم عدوها العنصر الأساسى الذى يصبح به القول شعرا .

٢ ـ موضوع المحاكاة

لقد أسهم تركيز الفلاسفة على المحاكاة بمعنى التصوير الحسى فى تأكيد فكرة أن المحاكاة ـ عندهم ـ ليست تقليدا ، وأنها تشكيل جمالى لهذا الواقع ، يكشف عن رؤية خاصة ومتميزة له ٠ وسوف يتأكد لنا هذا المعنى للمحاكاة من خلال معالجتهم لموضوعها ، ذلك أنه سيضيف بعدا جديدا لمفهوم المحاكاة يجعلها تتجاوز معنى التقليد والنقل الحرفى للواقع ٠

ويتحدد موضوع المحاكاة الشعرية عند الفارابى فى كل ما يتصل بالبشر من أحوال ، أفعالهم وانفعالاتهم وسلوكهم وأحداث حياتهم وكل ما يتصل بهذه الحياة على مستوى الجسد والنفس ، وباختصار يحاكى الشعر كل ما يتصل بحياة البشر من خير أو شر ، ذلك ما يشير اليه نص الفارابى :

« ان موضوعات الأقاويل الشعرية هى بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم انسان ٠ وهذه الموجودات ، منها ما حالها أبدا حال واحدة ٠ ومنها ما ليس أبدا حالها حال واحدة ، ومن هذه خاصة ، ما الينا فعلها ، وهى التى تسمى « الأشياء الارادية » ومنها ما ليس الينا فعلها ٠ وكثير مما ليس الينا فعلها ، لها معونة ما الينا فعلها ، فهذه منها ما هو تمهيد لها أو حافظ لها أو دلائل عليها ، وهذه كلها تعد مع التى الينا فعلها ٠ والأشياء الارادية والتى تعـــد معها ، منها هيئات وأخلاق وعادات ، ومنها أفعال وانفعالات ، ومنها الهيئات النفسانية التى بها يكون التمييز ، ومنها أحوال الأبدان ، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين ، وبالجملة فانها هى التى يقال انها خيرات أو شرور ، فى الانسان أو له ، فمنها ما ينسب الى النفس ومنها ما ينسب الى البدن ومنها ما هى خارجة عن هذين ٠ وأخص الموضوعات للأقاويل الشعريـــة هى هذه الأشياء دون تلك الآخر »(١) ٠

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٣ ، ١١٨٤ ٠

ليست محاكاة الأشياء أو الذوات هي موضوع الشعر عند الفارابي ، ذلك أنه يجعل الأفعال الارادية الممكنة الوقوع موضوعا للشعر أو للمحاكاة ، ومن هنا لا تكون المحاكاة عنده مجرد نقل فوتوغرافي للطبيعة أو الواقع ، وانما هي تصوير لما يمكن حدوثه ، فهي وان استندت الى الواقع فهي لا تطابقه حرفيا . لكن الفارابي لم يحدد ما اذا كانت هذه الأفعال الانسانية الارادية الممكنة التي هي موضوع المحاكاة قد حدثت في الماضي أو تحدث الآن أو ستحدث في المستقبل . كما أنه لم يشر الى أن الشعر يمكنه أن يتجاوز ما هو ممكن الى ما ينبغي أن يكون .

ولا يقتصر موضوع المحاكاة في الشعر عند ابن سينا أيضا — على الذوات الانسانية أو الذوات عموما ، ذلك أن المحاكاة الشعرية تتناول الأفعال الانسانية المنسوبة اما الى الأفاضل والممدوحين واما الى من يقابلهم من الناس ، فيصبح موضوع المحاكاة تبعا لذلك اما مدحا ، واما ذما . وربما تقتصر المحاكاة على وصف أحوال الناس وأفعالهم كما هي(١) .

ولا يخرج المدح والذم عند ابن سينا عن دائرة الخيرات والشرور عند الفارابي ، كذلك فالأمور الارادية الحسنة والقبيحة هي موضوع الشعر عند ابن رشد . ومن هنا يصبح الشعر اما مديحا أو هجاء ، أما المديح فيعتمد على محاكاة الأفعال الارادية الفاضلة أو محاكاة ما هو خير ، في حين أن الهجاء يقوم على محاكاة الأفعال القبيحة أو محاكاة كل ما هو شر(٢) .

وهذا كله يعني أن الفلاسفة جعلوا الأفعال الانسانية الممكنة خيرا كانت أو شرا موضوعا للمحاكاة الشعرية . وفي الوقت الذي لم يحدد فيه الفارابي « حدود الممكن » في الأفعال الانسانية سوى أنه « كل ما يمكن أن يقع به علم انسان » ، نجد ابن سينا يرسم حدود هذا الممكن ، فهو يرى أن كلا من الشاعر والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة : « اما بأمور موجودة في الحقيقة ، واما بأمور يقال انها موجودة وكانت ، واما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر » (٣) .

على هذا النحو يضع ابن سينا حدود الممكن في الأمور الارادية أو الأفعال الانسانية الارادية ، التي هي موضوع المحاكاة الشعرية ، فاما أن

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٨ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٧٥ ، ١٠٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٩٦ .

يتناول الشاعر أمورا كانت موجودة أو أمورا متحققة بالفعل أو أمورا يحتمل وجودها أو حدوثها .

ويمضى ابن سينا فى تحديد موضوع الشعر على نحو أكثر تفصيلا وتحديدا من خلال شرحه للفكرة الأرسطية حول الواقعى والمحتمل فى الشعر ، والعلاقة بين الشعر والتاريخ ، لكنه فى عرضه لذلك التصور ينقلنا الى تصور آخر ليس له صلة بالفكرة الأرسطية ذلك عندما يفهم التاريخ عند أرسطو على أنه « الأمثال والقصص » ، وبالاضافة الى هذا فانه يضرب مثالا « بكليلة ودمنة » التى يضعها فى مقارنة مع الشعر . ويمكن أن نقف عند نص ابن سينا أولا ، ثم نقف عند نص أرسطو ثانيا - الذى يفترض أن ابن سينا قد تناوله بالشرح ثم عرض تصوره من خلاله ، الا أننا نود - بادىء ذى بدء - أن ننبه الى أننا لن ننساق فى هذه المقارنة الى ما قد ألح عليه الدارسون من فكرة تبعية الفلاسفة المسلمين المطلقة لارسطو ، أو القول دائما باساءة فهم هؤلاء لنص أرسطو دون الاشارة الى أن هؤلاء الفلاسفة كانت لهم تصوراتهم الخاصة بهم حتى خلال شروحهم لمتون أرسطو أو تلخيصها - وهـذا لا ينفى أنهم فى محاولاتهم لتكوين التصورات قد أفادوا واستعانوا بأرسطو بوصفه مصدرا أساسيا من مصادر معرفتهم .

ان ما تهدف اليه هذه المقارنة هو تحديد فهم ابن سينا لنص أرسطو فى هذه القضية الجزئية - ولنأخذ فى اعتبارنا أن فيلسوفنا ليس مجرد مترجم مثل متى - خاصة وأن فهم ابن سينا وعرضه لها يجىء متسقا مع تصوره لفن الشعر بصفة عامة ، كذلك فانا نود أن نقف على السبب الذى أدى به الى التمثيل « بكليلة ودمنة » للدلالة على فكرته يقول ابن سينا :

« واعلم أن المحاكاة التى تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشىء ، بل الشعر انما يتعرض لما يكون ممكنا فى الأمور وجوده أو لما وجد ودخل فى الضرورة وانما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقط . وليس كذلك ، بل يحتاج الى أن يكون الكلام مسددا نحو أمر وجد أو لم يوجد . وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم : أحدهما فيه شعر ، والآخر فيه مثل ما فى « كليلة ودمنة » وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن يشاكل « كليلة ودمنة » وزن ، صار ناقصا لا يفعل فعله ، بل هو يفعل فعله من افادة

الآراء التى هى نتائج وتجارب أحوال تنسب الى أمور ليس لها وجود وان لم يوزن ٠ وذلك لأن الشعر انما المراد فيه التخييل ، لا افادة الآراء ، فان فات الوزن نقص التخييل ٠ وأما الآخر فالغرض فيه افادة نتيجة التجربة ، وذلك قليل الحاجة الى الوزن ٠ فأحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد ، والآخر يتكلم فيما وجوده فى القول فقط ٠ ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر ، لأنه أشد تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلى ٠ وأما ذلك النوع من الكلام فانما يقول فى واحد على أنه عارض له وحده ٠ ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحد فقط ، ولا وجود له ٠ ونوع منه يقول فى اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت ، لكنها غير مقولة على « نحو التخييل »(١) ٠

أما قول أرسطو فهو :

« وظاهر مما قيل أيضا أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الاحتمال أو الضرورة ، فان المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودوتس فى أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أو لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما وقع على حين أن الآخر يروى ما يجوز وقوعه ٠ ومن هنا كان الشعر أقرب الى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل الى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل الى قول الجزئيات ٠ وأعنى بالكلى ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله على مقتضى الاحتمال أو الضرورة »(٢) ٠

ان القضية الأساسية التى يثيرها نص أرسطو السابق أن موضوع الشعر لا ينحصر فيما حدث أو وقع بالفعل ، بل يتعداه الى ما يمكن أن يحدث وفقا لقانون الاحتمال أو الضرورة ٠ وهذه القضية تجر بدورها الى قضية أخرى وهى العلاقة بين الشعر والتاريخ ، ذلك ، أن الشعر والتاريخ ، وان كانا يتفقان فى أن الأحداث الانسانية موضوع كل منهما ، فالشعر يختلف بل يتميز عن التاريخ لا بسبب الوزن ، وانما لأن التاريخ يقتصر على تسجيل ما وقع فقط من أحداث جزئية ، وليس من طبيعته أن يسجل ما يمكن أن يقع أو يحدث ، ومن هنا يتسم بالجزئية ، فى حين

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٣ ٠

(٢) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، ص ٦٤ ، انظر أيضا : ترجمة عبد الرحمن بدوى ، فن الشعر ، ص ٢٦ ، ٢٧ ٠

أن الشعر يمكنه أن يتجاوز ما قد وقع بالفعل الى ما يمكن أن يحدث وفقا لقانون الاحتمال والضرورة . ومن ثم يتسم الشعر بالكلية ، لأنه تبيان وابراز لكل ما هو عام ودائم وجوهرى فى حياة البشر وأفكارهم ، وبذلك يصبح أقرب الى الفلسفة من التاريخ .

واذا ما قارنا بين نص أرسطو وابن سينا أدركنا أن الأخير قد فهم التاريخ على أنه الأمثال والقصص ، وهنا يمكن أن نعزو هذا الفهم الى اعتماد ابن سينا على ترجمة متى لنص أرسطو فى هذا الموضع بالذات ، حيث يقول متى :

« وظاهر مما قيل أن التى قد كانت مثلا ليست من فعل الشاعر ، لكن ذلك انما فى مثل أى شىء يكون اما ما هو الممكن من ذلك على الحقيقة واما التى تدعو الضرورة اليه . وذلك أن **الذى يثبت الأحاديث والقصص** والشاعر أيضا وان كانا يتكلمان هكذا بالوزن ومن غير وزن هما مختلفان .... » .

فلا يخفى على من يقارن بين نص أرسطو وترجمة متى لعبارة أرسطو الاضطراب الواضح فى هذه الترجمة ، فبدءا من الجملة الأولى يتضح هذا الاضطراب ، وما يعنينا هنا أن متى يترجم (المؤرخ) بقوله (الذى يثبت الأحاديث والقصص) ، ولعل هذا هو السبب فى اضطراب فهم ابن سينا للتاريخ وتصوره له على أنه هو « الأمثال والقصص » .

أما عن تصور ابن سينا ــ بناء على فهمه للتاريخ أنه الأمثال والقصص ــ فى النص السابق ، فهو يرى أن المحاكاة فى الشعر تتناول ما وجد من الأمور على وجه الضرورة ، أو ما يمكن وجوده ، وان هذا التناول يجعل للشعر طبيعته الخاصة من حيث انه يقف عندما هو عام فى أفعال الانسان وأحوال من هيئات وانفعالات ، وهو يرى فى الوقت نفسه أن الأمثال والقصص لا تمت للشعر بصلة ، لا لأن الوزن هو الذى يميز الشعر عن النثر ، وانما لأن عملا مثل « كليلة ودمنة » حتى وان صيغ موزونا فانه سيظل نثرا ، لأن الشعر ــ فى تصور ابن سينا ــ يفيد التخييل الذى يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود ، فى حين أن الأمثال والقصص تفتقد هذا النوع من التخييل لاستنادها الى أمور ليس لها وجود اطلاقا ، فضلا عن أنها تتناول أحوالا عارضة خاصة بأفراد ومن ثم تتسم بالجزئية ، وتفتقد الكلية التى يتميز بها الشعر ، ومن هنا يصبح الشعر أقرب الى الفلسفة من القصص ، وفى الوقت نفسه

تقتصر هذه الأمثال والقصص على افادة الآراء أو نتائج التجارب وذلك ما يقلل حاجتها الى الوزن ٠

ويفهم اذن ـ تبعا لذلك ـ أن شرطا من شروط افادة التخييل هو وقوع موضوع الشعر فى دائرة الامكان ٠ وفهم ابن سينا على هذا النحو يبعده الى حد كبير عن التصور الأرسطى السابق ، فضلا عن أنه يتسق وتصور ابن سينا نفسه للتخييل الشعرى من حيث انه موجه للأفعال الانسانية ، ومن ثم وجب أن تقع موضوعات الشعر (أو المحاكاة) فى دائرة الممكن المحتمل ، لأن رفض ابن سينا لأن تكون المحاكاة فى الأمثال والقصص (مثل كليلة ودمنة) شعرا يتأتى من رفضه لفكرة الاختراع التى ليس لها سند من الواقع ، وبالتالى فانه ينظر الى المواقف والأحداث فى عمل مثل كليلة ودمنة بوصفها « أحوالا عارضة » ومن ثم فهى تتسم بالجزئية وتفتقد الكلية التى يتسم بها الشعر التى تجعله أكثر التصاقا بحياة البشر وأفعالهم ، فضلا عن أن تركيز كليلة ودمنة على استخلاص الحكم والعظات ـ فى تصور ابن سينا ـ يفقدها الطابع التخييلى الذى يتميز به الشعر ، لأن وقوفها على الحكم والعظات يجعلها أقرب الى المباشرة التى تكون غير مستحبة فى الشعر وتقلل من قيمته التخييلية ٠

ويثير ابن رشد القضية ذاتها ـ قضية الممكن المحتمل فى الشعر ـ معتمدا على ابن سينا فى المقارنة بين الشعر والأمثال والقصص ، مستشهدا ـ مثله ـ بكليلة ودمنة ، محاولا عرض فكرة سلفه بشكل أوضح بحيث تضيع تماما معالم التصور الأرسطى فى معالجة العـــلاقة بين الشعر والتاريخ ٠ ولنقف عند نص ابن رشد لنميز بين الامتداد السينوى فيه واضافة ابن رشد ٠ يقول ابن رشد :

« وظاهر أيضا مما قيل فى مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التى تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر ، وهى التى تسمى أمثالا وقصصا ، مثل فى كتاب « كليلة ودمنة » ٠ لكن الشاعر انما يتكلم فى الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ، لأن هذه هى التى يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها ، على ما قيل فى فصول المحاكاة ٠ وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فان عملهم غير عمـــل الشعراء وان كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون ٠ وذلك أن كليهما وان كانا يشتركان فى الوزن ، فأحدهما يتم له العمل الذى يقصده بالخرافة وان لم تكن موزونة ٠ وهو التعقل الذى

يستفاد من الاحاديث المخترعة • والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل الا بالوزن • فالفل للأمثال المخترعة والقصص انما يخترع أشخاصا ليس لها وجود أصلا ، ويضع لها أسماء • وأما الشاعر فانما يضع أسماء لأشياء موجودة • وربما تكلموا فى الكليات ، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب الى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال(١) •

يؤكد ابن رشد فى هذا النص أن المحاكاة فى الشعر ينبغى أن تكون فى الأمور الموجودة أو الممكنة ، وما دامت الأفعال الانسانية هى محور موضوع المحاكاة فان تقييدها بالموجود أو بما يمكن وجوده يخدم المهمة الأخلاقية للشعر التى تدفع بالمتلقى الى الاقبال على الشىء أو النفور منه •

ومن هنا يرى أن المحاكاة التى يخرج موضوعها عن دائرة ما هو موجود أو ممكن الوجود الى أشياء مخترعة مثل الأمثال والقصص لا تعد شعرا ، حتى لو صيغت هذه القصص موزونة ، ذلك لأن هذه الأمثال والقصص تهدف الى التعقل ولا يراد منها التخييل • وفيما يبدو للباحث أن ابن رشد قد اطلع على محاولات بعض الشعراء الذين حاولوا صياغة كليلة ودمنة شعرا ، حيث يذكر أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد صاغ كليلة ودمنة شعرا للبرامكة ، ثم حاكاه فى ذلك شعراء آخرون منهم على بن داود ، وبشر بن المعتمر ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الا نحو سبعين بيتا من نظم ابان بن عبد الحميد نقلها الصولى فى كتاب الأوراق •

تبع ابن رشد – اذن – ابن سينا فى النظر الى « كليلة ودمنة » على أنه عمل هادف الى التعقل ، يفيد الآراء ، ولا يفيد التخييل ، لكنه حول القضية كلها – بشكل مباشر – فى اتجاه المهمة الأخلاقية للشعر والقائمة على التخييل ، فى الوقت الذى لم يصرح فيه ابن سينا بذلك فى النص الذى أوردناه سابقا ، وان أوحت عباراته بذلك المعنى من بعيد •

غير أن ابن سينا كان قد أشار فى موضع آخر الى أن اختيار الموجود والممكن وجوده موضوعا للشعر يرتبط بغاية من غايات الشعر ،

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ٨٩ ، ٩٠ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ •

(٢) راجع : ابن النديم ، الفهرست ، طبعة ليبزج ، ١٨٧٢م ، ص ١١٩ ، ١٦٣ ، المسعودى : مروج الذهب ، طبعة باريس ، ١٨٦١م ، ج ١٥٩/١ • أنظر : تفصيل ذلك : محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٣ ، ص ١٨٢ •

وهي توجيه الأفعال الانسانية ومن ثم وجب أن يتم اختيار موضـــوع المحاكاة في حدود ما هو موجود على وجه الحقيقة ، أو ما يقدر وجوده ، ليكون بذلك أقرب الى الاقناع الشعرى (١) ٠

يقر الفلاسفة اذن أن يكون موضوع الشعر ما هو موجـــود (أو حقيقى » أو ما يقدر وجوده ، على أن يكون هذا الذى يقدر وجوده فى حدود ما هو محتمل الحدوث ، بحيث لا يصبح مستحيلا ، أى أن يكون الممكن وجوده له سند من الواقع أو الحقيقة ٠ ومن هنا فهم يرفضون ما هو مخترع أو ما ليس له وجود حقيقى موضوعا للمحاكاة الشعرية ، ويضع كل من ابن سينا وابن رشد قاعدة مفادها استبعاد « كل ما كان بعيدا عن الوجود أصلا » من المحاكاة ، أو ضرورة اقصاء المحاكاة البعيدة (٢) ٠ ذلك لأن مهمة الخيال الشعرى عند هؤلاء الفلاسفة ليست هى الاغراب ، وانما التوصيل بمعنى الافهام ، لأن هذا الافهام أمر تتطلبه مهمة الشعر المعرفية التى حددوها له ، أى اعتباره وسيلة من وسائل تقديم المعرفة ٠

وعلى هذا الأساس حدد كل من الفيلسوفين عدة وجوه لغلط الشاعر فى المحاكاة الشعرية ، وهى فى معظمها تخرج عن حدود ما هو ممكن ، وان تعددت أشكال هذه المحاكاة ، فابن سينا يعد من غلط الشاعر أن يحاكى ما ليس له وجود أصلا أو ما لا يمكن وجوده ، أو أن يلجأ الشاعر الى تحريف ما هو ممكن وجوده عن هيئته ٠ يقول ابن سينا :

« والشاعر يغلط من وجهين : فتارة بالذات وبالحقيقة اذا حاكى بما ليس له وجود ولا امكان ، وتارة بالعرض اذا كان الذى يحاكى به موجودا لكنه حرف عن هيئة وجوده ، كالمصور اذا صور فرسا فجعل الرجلين ــ وحقهما أن يكونا مؤخرين ــ اما يمينيين أو مقدمين » (٣) ٠

واذا قيل ان ابن سينا هنا ليس الا شارحا للتصور الأرسطى عن الخطأ الشعرى ، فانه يمكن القول انه يتناول الفكرة الأرسطية ، لكنه يعالجها من خلال مفهومه الخاص للمحاكاة ، ذلك أن عرض ابن سينا لفكرة الخطأ الشعرى تبتعد عن الفكرة الأرسطية ، بل تبتعد عنها ،

---

(١) راجع : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٣ ، ١٨٤ ٠ وسنناقش هذه القضية بالتفصيل فى فصل مهمة الشعر ٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشـــعر ، ص ١٨٩ ، تلخيص الشعر ، ص ١١٣ ، ١١٤ ٠

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٩٦ ٠

وليس في هذا الاختلاف تناقض ما مع تصور ابن سينا السابق عن (الممكن) أو (المحتمل) في الشعر · فأرسطو عندما يتحدث عن الخطأ الشعري يرى أن هذا الخط نوعان ، خطأ جوهري يتصل بصناعة الشعر نفسه ، وخطأ ثانوي ينبع أغراض الشعر ، فعندما يصور الشاعر المستحيل لعجزه وضعف شاعريته ، فان ذلك يعد من قبيل الخطأ الشعري ، أما اذا أخطأ الشاعر لسوء اختياره ، فرسم جودا يمد أماميتيه معا ، أو أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطب أو غيره ، فليس هذا الخطأ راجعا الى صناعة الشعر نفسها · وأرسطو وان كان يرى أن تصوير المستحيل يجعل الشاعر مخطئا ، فهو يعود ليبيح للشاعر أن يصور هذا المستحيل شريطة أن تكون المحاكاة على قدر من البراعة والاجادة بحيث يمكن التغاضي عن ذلك الخطأ ، ومن ثم فلا يهم أن يصور الشاعر الظبية بلا قرون ، فان اعترض معترض على أن هذا لا يطابق الحقيقة ، فانه يمكن القول بأن الشاعر لا يصور مثل هذه الأشياء كما هي وانما كما ينبغي أن تكون(١) ·

أما ابن سينا فهو يعد كل ما يخرج عن دائرة الامكان في محاكاة الشاعر خطأ ، وهو يعود مرة أخرى ليحصى وجوه ذلك الخطأ في قوله :

« فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس يمكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه في المحاكاة كمن يحاكي أيلا أنثى ويجعل لها قرنا عظيما ····· ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها فيبكت ذلك الشاعر بأن : فعلك ضد الواجب · وكذلك اذا حاكى بما ضده أحسن أن يحاكى به · وكذلك اذا ترك المحاكاة وحاول التصديق الصناعي على أن ذلك جائز اذا وقع موقعا حسنا بلغت به الغاية(٢) ·

ولعلنا نتساءل ازاء عرض ابن سينا لأخطاء الشاعر على ذلك النحو السابق ، ماذا يعني تصوره ذلك للأخطاء التي يقع فيها الشاعر ؟ هل معنى هذا أنه يلزم الشاعر بأن يحاكي الطبيعة محاكاة حرفية بحيث لا يتجاوز ذلك الالتزام الحرفي ؟ وهل يبدو هذا الالتزام الحرفي متسقا مع مفهوم ابن سينا للمحاكاة الذي أشرنا اليه من قبل ؟

الحق أن فهم ابن سينا للمحاكاة حتى في محاكاة الذوات لا يعني

(١) راجع كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ ·
(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ ·

المطابقة الحرفية ، وقد اتضح لنا كيف أن المحاكاة عنده تعني المشابهة لا المطابقة ، وان ثمة فرقا بين المشابهة والمطابقة ، فضلا عن أن المحاكاة عند ابن سينا ترتبط بغاية أخلاقية نفعية ، فهي اما لتحسين شيء ، واما لتقبيح آخر ، وأنه عندما يجعل للمحاكاة غاية ثالثة هي المطابقة نجده يحولها - أيضا - لصالح تلك الغاية الأخلاقية ، فهي اما أن يمال بها الى تحسين ، واما أن يمال بها الى تقبيح(١) . وهذا يعني أن المطابقة في المحاكاة لمجرد المطابقة لا تحظى بقيمة كبيرة ، وهذا كله يؤكد أن الأخطاء التي يعدها ابن سينا من غلط الشاعر لا ترتد الى فهمه للمحاكاة .

لكن السبب الذي يجعله يرى الشاعر مخطئا - عندما يحاكي الأنثى الأيل بأن يجعل لها قرونا ، لأن ذلك لا ينطبق والصورة الحقيقية لها ، أو أنه يخطيء حين يجعل رجلي الفرس مقدمين والمفروض أن يكونا مؤخرين - هو أنه يرى في ذلك خروجا عن حدود ما هو ممكن أو ما يقدر وجوده ومقنع في الوقت نفسه ، فابن سينا كغيره من الفلاسفة - حين يرى أن للمخيلة قدرة فائقة على اختراع صور لا وجود لها في الواقع يرى في الوقت نفسه أن يكبح جماح هذه القوة بسيطرة العقل عليها حتى لا تلتبس الأشياء ، ولأن الشعر بحكم دوره المعرفي - ينقل في هذه الحالة « معلومة » ينبغي أن تنقل صحيحة حتى تكون مفهومة ، ومن ثم فان (الممكن) في الشعر ينبغي أن يتم وفق منطق ما يرتضيه العقل ، ويصبح ما يخرج عن هذا المنطق تحريفا له . واذا كان ابن سينا يلزم الشاعر بهذا القانون الذي يجعله يتحرك وفق ما هو ممكن ومقنع في الوقت نفسه ، فهو يحرص على ألا يتحول عمل الشاعر الى نوع من التصديق ، تأكيدا لأن الشعر في النهاية نشاط تخييلي وليس عقليا ، ومن ثم فليس هنا ما يدعو الى أن يطابق الواقع أو الحقيقة حرفيا .

ويقف ابن رشد عند هذه الأخطاء التي حددها ابن سينا - التي ينبغي أن يتجنبها الشاعر في محاكاته ، غير أنه يحاول أن يشرح كلا منها من خلال نماذج شعرية تكاد لا تخرج عن حدود التشبيهات والاستعارات . يقول ابن رشد :

« والغلط الذي يقع في الشعر ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة أصناف : أحدها أن يحاكي بغير ممكن ، بل بممتنع ، ومثال ذلك عندي قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه :

---

(١) راجع الفصل الخاص بمهمة الشعر ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٧٠ .

أنظر اليه كزورق من فضـــة قد أثقلته حمولة من عنبــــر

فان هذا ممتنع ، وانما آنسه بذلك شدة الشبه ، وأنه لم يقصد به حث ولا نهي • بل انما يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنـــه موجود ، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين ، أو بما هو ممكن الوجود في الأكثر ، لا في الأقل ، أو على التساوي ، فان هذا النوع من الموجود أليق بالخطابة منه بالشعر » • والموضع الثاني من غلط الشاعر : ان يحرف المحاكاة ، وذلك مثل ما يعرض للمصور أن يزيد في الصور عضوا ليس منها ، أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه ، كمن يصور الرجلين في مقدم الحيوان ذي الأربع ، واليدين في مؤخره • وينبغي أن يتفقد مثال هذا في أشعار العرب • وقريب منه عندي قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس :

وعـــلى أذنيه أذن ثالثا من سنان السمهـري الأزرق

والموضع الثالث أن يحاكي الناطقين بأشياء غير ناطقة • فان هذا أيضا من مواضع التوبيخ • وذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلا ، والكذب كثيرا ، الا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق • وقد يؤنس بمثل هذه العادة ، مثل تشبيه العرب النساء بالظباء وببقر الوحش •

والموضع الرابع : أن يشبه الشيء بشبيه ضده ، أو بضد نفسه ، وذلك مثل قول العرب « سقيمة الجفون » في الفائزة النظر • وقريب منه قولهم :

راحوا تخالهم مرضى من الكـــرم

وقول الآخر :

ومخرق عنه القميص تخالـــــه وسط البيوت من الحياء سقيمــا

فان هذه كلها أضداد الصفات الحسنة وانما آنس بذلك العادة •

والموضع الخامس : أن يأتي بالأسماء التي تدل عـــلى المتضادين بالسواء : مثل « **الصريم** » في لسان العرب و « **القرء** » و « **الجلل** » ، وغير ذلك مما قد ذكره أهل اللغة •

والموضع السادس : أن يترك المحاكاة الشعرية وينتقل الى الاقناع والأقاويل التصديقية وبخاصة متى كان القول هجينا ، قليل الاقناع • وذلك مثل قول امرىء القيس يعتذر عن جبنه :

وما جبنت خيل . ولكن تذكرت مرابطها من بر بسعيص وميسرا

وقد يحسن هذا الصنف اذا كان حسن الاقناع أو صادقا ، مثل قول الآخر يعتذر عن الفرار :

الله يعلم ما تركت قتالهم حتى علوا فرسى بأشقر مزبد
وعلمت أنى ان أقاتل واحدا أقتل ،ولا ينكى عدوى مشهدى
فصددت عنهم والأحبة فيهم طمعا لهم بعقاب يوم مرصد

فان هذا القول انما حسن أكثر ، ذلك لصدقه ، لأن التغيير الذى فيه يسير ، ولذلك قال القائل : « يا معشر العرب ! لقد حسنتم كل شيء حتى الفرارا »(١) .

والمبدأ العام الذى يستند اليه ابن رشد فى تحديد أخطاء الشاعر فى محاكاته هو ذاته عند ابن سينا ، فالشاعر يخطىء عندما يخرج عن حدود ما هو موجود أو يظن أنه موجود الى ما هو ممتنع أو مستحيل الوجود ، وهذا المبدأ لا يتنافى مع ما سبق تقريره ، من أن فهم الفلاسفة للمحاكاة يعنى أن يطابق الشاعر حرفيا بين الشيء المحاكى والشيء المحاكى ، كما انه يرتبط ارتباطا وثيقا بتصوره لمهمة الشعر الأخلاقية ، فمحاكاة الشاعر لما هو ممتنع الوجود يقلل من امكانية الاقناع به وبالتالى فانه لن يقوم بمهمته فى التأثير وتوجيه الأفعال الانسانية الوجهة المطلوبة .

ولعل ذلك يتضح فى المثال الشعرى الذى طرحه ابن رشد نموذجا لمحاكاة الشاعر بما هو ممتنع ، فاعتراض ابن رشد على ابن المعتز فى هذا البيت لا يقتصر على أنه قد أتى بما هو غير ممكن أو ممتنع ، وانما لأن هذا المستحيل غير قابل للاقناع ومن ثم فهو لا يفيد فى حث المتلقى على شيء مرغوب أو تنفيره من آخر مكروه ، بل أن ابن رشد يذهب الى أبعد من هذا ، حيث يفهم من قوله أن الشاعر مع اتيانه بهذا الممتنع قد تقبل محاكاته لو انها يهدف بها الى الحث على شيء أو النهى عن آخر ، من هنا يتأتى اعتراض ابن رشد على قول ابن المعتز ، وقد كان أحرى به أن يقبل مثل هذه العلاقة بين الهلال والزورق لو كانت المطابقة الشكلية

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٥٨ – ١٦٢ .

الحرفية هى التى تعنيه مثلما كانت تعنى الشاعر على حد قوله ، لكن ابن رشد كان معنيا بالقيمة الأخلاقية للمحاكاة أكثر من أى شىء آخر • ومن هنا يبدو حرصه على أن يضرب مثالا للمحاكاة بما يظن أنه موجود بمحاكاة الاشرار بالشياطين لا لشىء الا لما تنطوى عليه هذه المحاكاة من قيمة أخلاقية لها تأثيرها فى توجيه الفعل الانسانى ، وعندما يعرض ابن رشد لتحريف الشاعر للمحاكاة فهو لا يخرج عن حدود المبدأ العام الذى ارتضاه ، انه لا يعنى بالمطابقة الحرفية فى المحاكاة بقدر ما يعنى بالالتزام بما هو مقنع عقليا ، لكن الصورة الثانية التى يستشهد بها على تحريف المحاكاة تنطوى على شىء من المغالطة ، فالشاعر لا يريد أن يصور فرسه من حيث الشكل الخارجى له كفرس ، وانما يريد أن يصور وضع سنان رمح الفارس بالنسبة للفرس وهو يقوم بمهمته فى ميدان القتال •

ويمكن القول ــ أخيرا ــ ان وجوه الغلط التى يحصيها ابن رشد ، ويشرحها من خلال أمثلة شعرية من الشعر العربى والأندلسى ليست الا احترازات عقلية يضعها الفيلسوف ليقيد بها أى امكانية لانطلاق خيال الشاعر الى آفاق رحبة تتجاوز الحدود التى يصنعها العقل له ، فلا مجال لأن يبالغ الشاعر حتى يتجاوز تلك الحدود ، أو يلجأ الى استخدام ما قد يلتبس معناه ــ عقليا ــ أو ما يتسم بالغموض ، لكنه ــ أى الشاعر ــ غير مطالب فى الوقت نفسه بما هو عقلى صرف ، فليست مهمته أن يحقق تصديقا عقليا أو منطقيا ما ، ولكنه مطالب بأن يحقق تخييلا متعقلا أو منضبطا •

٣ ــ طرق المحاكاه

ينفرد الفارابى دون الفلاسفة بالحديث عن طريقتين للمحاكاة فى الشعر ، فهناك المحاكاة التى يحاكى بها الموضوع نفسه مباشرة بلا واسطة ، وهو ما يمكن أن نسميه « بالمحاكاة المباشرة » ، وهناك الطريقة التى يحاكى بها الموضوع من خلال شىء آخر ، أى بواسطة ، وهو ما يمكن أن نسميه « بالمحاكاة غير المباشرة » ٠ يتجلى ذلك فى قول الفارابى :

« ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكى الشىء تخييل ذلك الشىء ، اما تخييله فى نفسه ، واما تخييله فى شىء آخر ، فيكون القول المحاكى ضربين ، ضرب يخيل الشىء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشىء فى شىء آخر »(١) ٠

ثم يحاول الفارابى بعد ذلك أن يوضح فكرته السابقة عن هذين الضربين من المحاكاة ، ويمثل للفرق بينهما بقوله : « وكما أن الانسان اذا حاكى بما يعمله شيئا ما ربما عمل ما يحاكى به نفسه ، وربما عمل مع ذلك شيئا يحاكى ما يحاكيه ، فانه ربما عمل تمثالا يحاكى زيدا ، وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد ، كذلك نحن ربما لم نعرف زيدا ، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته ، وربما لم نر تمثالا له نفسه ، ولكن نرى صورة تمثاله فى المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكى ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين ٠ وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية ، فانها ربما ألفت عن أشياء تحاكى الأمر نفسه ، وربما ألفت عما تحاكى الأشياء التى تحاكى الأمر نفسه ، وعما تحاكى تلك الأشياء ، فتبعد فى المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة ٠ وكذلك التخيل للشىء عن تلك الأقاويل فانه يلحق تخيله هذه الرتب »(٢) ٠

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ ٠
(٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٤ ، ٩٥ ، جوامع الشعر ، ص١٧٥

وتمثيل الفارابى لنوعى المحاكاة على هذا النحو ليس الا استمرارا لتركيز الفلاسفة ــ عموما ــ على المحاكاة بمعنى التصوير لا التقليد ، ذلك أن المحاكاة المباشرة (صنع تمثال لزيد أو لشخص ما) تقوم على أساس التشبيه ، فى حين أن المحاكاة غير المباشرة (صورة تمثال زيد فى المرآة) تقوم على أساس الاستعارة • أى أن المحاكاة فى الحالة الأولى توازى التشبيه فى الوقت الذى توازى فيه الاستعارة فى الحالة الثانية • وليس المقصود من التشبيه والاستعارة هنا هو مجرد الدلالة البلاغية الجزئية لأيهما ، خاصة وأنه قد تبين فى بداية هذا الفصل أن التشبيه عند الفارابى عندما يستخدم مرادفا للمحاكاة ، يتجاوز دلالته البلاغية الجزئية ، ليصبح دالا على العمل الأدبى كله بوصفه موازيا للمحاكاة فى الدلالة •

وقد تصور بعض الباحثين أن الفارابى فى حديثه عن نوعى المحاكاة ينقل عن أفلاطون(١) ، وليس الأمر كذلك ، ذلك أن أفلاطون ينظر الى المحاكاة الشعرية فى اطار نظريته فى المثل على أنها تقليد مشوه أو زائف للحقيقة ، لأنها ــ أى المحاكاة ــ تبعد عن الحقيقة برتبتين ، فهى بعبارة أخرى محاكاة للمحاكاة ، أى محاكاة لظلال الأشياء التى فى عالم المثل(٢) • وقد جاء اعتراض افلاطون على الشعر اعتراضا « ابستمولوجيا » ، ذلك أنه وازن بينه والحقيقة المطلقة فى عالم المثل منتهيا الى أنه ــ أى الشعر ــ أدنى مراتب الوجود وأبعد الأشياء عن هذه الحقيقة المطلقة(٣) •

أما الفارابى فانه لا ينظر الى المحاكاة الشعرية من حيث علاقتها بالحقيقة على هذا النحو الذى يجعلها تقليدا أو محاكاة للمحاكاة ، ذلك أنه عندما يفاضل بين طريقتى المحاكاة (المباشرة وغير المباشرة) ، يبدو منحازا للمحاكاة بالأمر الأبعد « وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الاقرب ، ويجعلون الصانع للأقاويل التى بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل فى الصناعة وأجرى على مذهبها » • ومن هنا تنتفى الشبهة الأفلاطونية عنه ، فضلا عن أن

---

(١) محمد سليم سالم فى تحقيقه وتعليقه على نص الفارابى (جوامع الشعر) ، انظر : ابن رشد تلخيص كتاب (أرسطو طاليس فى الشعر ، حاشية رقم (١) ، ص ١٧٥ •

(٢) جمهورية أفلاطون • دراسة وترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٥٥١ وما بعدها •

(٣) راجع : ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الادبى ، ترجمة محمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٤١ •

الفارابى حين يقارن بين الشعر ـ كمحاكاة ـ والحقيقة ، فهو يناظر بينهما ولا يجعل الشعر (أو المحاكاة) ظلالا باهتة للحقيقة ، ويبدو ذلك واضحا فى تمثيله لنوعى المحاكاة بالحد والبرهان فى الأقاويل العلمية حيث يقول : « ...... فيكون القول المحاكى ضربين ، ضرب يخيل الشىء فى شىء آخر كما تكون الأقاويل العلمية ، فان أحدهما يعرف الشىء فى نفسه مثل الحد ، والثانى يعرف وجود الشىء فى شىء آخر مثل البرهان »(١) .

ومعنى هذا أن المحاكاة المباشرة تناظر الحد الذى يحدد ماهية الشىء دون واسطة ، على حين تناظر المحاكاة غير المباشرة البرهان الذى يعمل بواسطة القياس ، وهذا التناظر الذى يقيمه الفارابى بين المحاكاة الشعرية والأقاويل العلمية ليس الا نتيجة من نتائج وضع الفلاسفة المسلمين عامة ـ والفارابى منهم ـ الشعر فى النسق المنطقى ، والنظر اليه على أنه قياس من أقيسة المنطق ، وأنه فى النهاية وسيلة معرفيـــة مثله مثل القياس البرهانى . وهذا يؤكد بدوره أن الشعر والحقيقة عند الفارابى ـ وغيره من الفلاسفة ـ متوازيان ، فهو لا يقدم حقيقـــة مشوهة أو ناقصة ، وانما يقدم الحقيقة مخيلة . ومن ثم فاذا كنا قد وجدنا أفلاطون يحط من شأن الشعر لأنه محاكاة ، فان الفارابى يرد للشـــعر اعتباره ويقدره ـ معرفيا ـ لأنه وسيلة من وسائل تقديم المعرفة لاعتماده على هذه المحاكاة . وعلى هذا فانه يمكن القول بأن نظرة الفارابى للمحاكاة الشعرية على هذا النحو ومن هذه الزاوية تكسب مفهومه للمحاكاة بعدا أعمق ، حيث تتأكد عنده فكرة أن المحاكاة ليست تقليدا أو نقلا حرفيا للواقع .

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ .



الفصل الثالث

مهمة الشعر

١ ـ علاقة المنطق بالفلسفة وأثرها في تحديد مهمة الشعر

٢ ـ مفهوم التخييل

٣ ـ مهمة الشعر



١ ــ علاقة المنطق بالفلسفة وأثرها فى تحديد مهمة الشعر

لقد كان البحث عن « السعادة الانسانية » وتحقيق « الوجود الانسانى الأفضل » يشكلان المعضلة الفلسفية الحقيقية التى أقام على أساسها الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفى بشتى جوانبه . وقد وجد هؤلاء الفلاسفة أن « الفلسفة » هى السبيل الأمثل لتحقيق السعادة القصوى التى هى غاية الوجود الانسانى على الاطلاق (١) ، ذلك أن السعادة ــ على حد قول الفارابى ــ لاتنال الا بتحقيق الأشياء الجميلة ، ولما كانت الفلسفة هى التى تهدف الى تحصيل الجميل أصبحت هى الصناعة التى توقف على السعادة فى الحقيقة (٢) . فالغرض من التفلسف كما يقول ابن سينا :

« أن يوقف على حقائق الأشياء كلها على قدر ما يمكن الانسان أن يقف عليه » . وهذه « الأشياء الموجودة اما أشياء ليس وجودها باختيارها وفعلنا ، واما أشياء وجودها باختيارنا وفعلنا ، ومعرفة الأمور التى من القسم الأول تسمى فلسفة نظرية ، ومعرفة الامور التى من القسم الثانى تسمى فلسفة عملية ، والفلسفة النظرية انما الغاية فيها تكميل النفس بأن تعلم فقط ، والفلسفة العملية انما الغاية فيها تكميل النفس لا بأن

---

(١) انظر : الفارابى ، السياسة المدنية ، ص ٣ ، تحصيل السعادة ، مطبعة دائرة المعارف الثمانية ، حيدر اباد الدكن ، الهند ، ١٣٤٥ هـ ــ ١٩٢٦م ، ص ٤٠ ، ٤١ ، ابن سينا : رسالة فى السعادة ، ضمن المجموع ، مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر أباد الدكن ، ١٣٥٣ هـ ، ص ٣ ، ٤ ، الجدل ، تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ١٥٧ ، أقسام العلوم العقلية ، ص ٧٢ .

(٢) الفارابى : التنبيه على سبيل السعادة ، مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٤٦ هـ ، ص ١٢٠ ، ١٢١ ، فصول المدنى ، ص ١٣٤ ، أيضا : ابن مسكويه : الفوز الاصغر ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

تعلم فقط ، بل بأن تعلم ما يعمل به فتعمل » (١) ٠

ومعنى هذا أن الفلسفة صنفان ، صنف هو علم فقط ، وصنف هو علم وعمل ٠ أما الصنف الأول ، وهو الفلسفة النظرية ، فبه تحصل معرفة الموجودات التى ليس للانسان فعلها ، والغاية منه معرفة الحق ٠ والصنف الثانى ، وهو الفلسفة العملية تحصل به معرفة الأشياء التى من شأنها أن تفعل والغاية منه معرفة الخير (٢) وتشتمل الفلسفة النظرية بدورها على ثلاثة أصناف من العلوم ، أحدها علم التعاليم والثانى العلم الطبيعى ، والثالث علم ما بعد الطبيعة ، وكم واحد من هذه العلوم الثلاثة يشتمل على صنف الموجودات التى شأنها أن يعلم فقط ٠ فى حين تنقسم الفلسفة العملية أو « المدنية » الى قسمين : « أحدهما تحصل به علم الافعال الجميلة والأخلاق التى تصدر عنها الأفعال الجميلة والقدرة على أسبابها ، وبه تصير الأشياء الجميلة قنية لنا ، وهذه تسمى الصناعة الخلقية ، والثانى يشتمل على معرفة الأمور التى بها تحصل الأشياء الجميلة لأهل المدن والقدرة على تحصيلها لهم وحفظها عليهم ، وهذه تسمى الفلسفة السياسية » (٣) ٠

---

(١) ابن سينا : المدخل الى المنطق ، من كتاب الشفاء ، تحقيق الأب قنواتى وآخرون، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ١٢ ٠

(٢) راجع الفارابى : التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٠ ، ابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ص ٧١ ، ٧٢ ، المدخل الى المنطق ، ص ١٤ ، ابن رشد : تفسير ما بعد الطبيعة ، ص ١٢ ،

Averroes on Plato's Republic, Translated With an introduction and notes, by Ralph Lenton, Cornell University, U.S.A. 1979 ' P4'5

(٣) الفارابى : التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٠ ، ٢١ ، كتاب فى المنطق ، نسخة مصورة عن مخطوط جامعة براتيسلافا ، الورقة الثانية ، ابن سينا : المدخل الى المنطق ، ص ١٢ ، ١٤ ٠

مما يجدر التنويه أن اتجاها قد أخذ يقوى فى الدراسات السياسية ، بالاضافة الى الدراسات الفلسفية ، متجها الى دراسة الفكر السياسى عند الفلاسفة المسلمين ، ويرود هذه الدراسات بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية الاستاذان عز الدين فودة وحامد ربيع وتلاميذهما ٠ انظر على سبيل المثال : عز الدين فودة : التراث السياسى فى رسائل اخوان الصفا ، مجلة فصول ، المجلد الاول ، العدد الاول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٥٦ ، ١٦٥ ، محمد فريد حجاب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفا ، رسالة دكتوراة ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة ، مخطوط رقم ١٨١٠ ، نيفين عبد الخالق مصطفى ، أبو نصر الفارابى : دراسة تحليلية لفكرة السياسى ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة ، مخطوط ، ١٩٧٧ ٠

يترتب على ذلك ـ اذن ـ أن يصبح تحصيل الجميل وهو مقصود الفلسفة متوقفا على معرفة الحق ومعرفة الخير (الأخلاق والسياسة) ٠ واذا كانت الحكمة أو الفلسفة هي التي تعطي الغاية القصوى من وجود الانسان وهي السعادة ، لأنها تعلم الاسباب القصوى التي لكل موجود متأخر ـ كما يقول الفارابي ـ فان التعقل هو الذي يعطي ما ينبغي أن يفعل حتى تحصل السعادة ، أو هو الذي يعطي ما تنال به هذه الغاية(١)٠

ولهذا أصبح الرشد الانساني أو التعقل هو السبيل الى تحقيق السعادة القصوى ، وهذا الرشد يتطلب « أن يستكمل الانسان ، من جهة ما هو انسان ذو عقل ، حتى يصبح عقلا خالصا ، وذلك بأن يعلم الحق لأجل نفسه ، والخير لأجل العمل به واقتباسه » (٢) ٠ ومعنى أن يستكمل الانسان نفسه كي يصير عقلا خالصا ، هو أن يستكمل نفسه الناطقة بشقيها النظرى والعملي ، وذلك بأن يعقل المعقولات والمبادىء القصوى لكل الموجودات ، وان يلم بعرفة كل ما ينبغي أن يفعله لاصلاح الجزء العملي من النفس ، فيحيط الأفعال الجميلة والهيئات والملكات التي تصدر عنها وهي الفضائل(٣) ٠

واذا كان هناك تسليم بأن جزءا معرفيا يحدث للانسان بالفطرة أو البديهة فان تلك الفطرة قليلة المعرفة في تحقيق ذلك الاستكمال العقلي للانسان (٤) ، ومن هنا يصبح استكمال النفس أمرا مكسوبا أو مكتسبا بمعرفة (٥) ، والصناعة التي « ينال بها الجزء الناطق كماله » ـ على حد تعبير الفارابي ـ هي صناعة المنطق (٦) ، ذلك انها هي الصناعة « التي تقوم الجزء الناطق من النفس ، وتسدده نحو اليقين ، ونحو النافع من

---

(١) فصول المدنى ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ ٠

(٢) المدخل الى المنطق ، ص ١٦ ، راجع الفكرة نفسها عند مسكويه : تهذيب الأخلاق ، مطبعة الترقى ، مصر ، ١٣١٧ هـ ، ص ٣٢ ، ٣٣ ٠

(٣) ابن سينا : الالهيات من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد يوسف موسى وآخرون ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠ م ، جـ٢/٤٢٩ ـ ٤٣٠ ، النجاة ، ص ٢٩٦ ، رسالة فى العهد ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٨٦ ، ٨٧ ،
A verroes on Plato's Republic, p. 5.

(٤) ابن سينا ، المدخل الى المنطق ، ص ١٦ ، ١٧ ٠

(٥) المصدر السابق ، ص ١٧ ، الجدل ، ص ٧ ٠

(٦) التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٣ ٠

أنحاء التعليم والتعلم ، وتبصرة الاشياء التى تعـــدل به عن اليقين وعن الأشياء النافعة فى التعليم والتعلم » (١) ٠

ان صناعة المنطق عند الفارابى وغيره من الفلاسـفة المسـلمين هى التى تمد العقل بالقوانين التى تجعله يميز ـ بيقين ـ بين الحق والباطل والصواب والخطأ فتجنبه الزلل والغلط والوقوع فى الخطأ ، ومن ثم فهى « تكسب المرء قوة الذهن التى تحصل له بها جودة التميز » ، التى تمكنه من استكمال عقله ، الذى يمكنه بدوره من تحصـيل المعـارف النظـرية والعملية ، فلا يضل طريقه الى السعادة (٢) ٠

ولهـذا اعتبر المنطق آلة للعلوم البرهانية أو الفلسفة ـ بالتحديد ـ لأنه هو الذى يمد المرء بالوسـائل والأدوات التى تصـل بصـاحبها الى المعرفة الحقة ، أو هو بمثابة « آلة للانسان موصلة الى كسب الحكم النظرية والعملية » (٣) ٠

من هنا تصبح صناعة المنطق أول مراتب السلوك نحو السعادة ، ولهذا كانت هى أول صناعة من صنائع العلوم التى ينبغى أن يشرع فيها كما يقول الفارابى (٤) ٠ ومن هنا تتحدد ـ أيضا ـ علاقة المنطق ـ الذى الذى يعد الشعر أحد فروعه ـ فالفلسفة ، ويترتب على ذلك انه اذا كان المنطق هو الذى يعين المرء على استكمال قواه الناطقة وتسـديد أفعاله الى جهة الحق والخير للوصول الى السعادة وهى الغاية القصوى من وجوده ، فان الشعر بوصفه فرعا من فروع المنطق ، لابد من أن يكون له دوره فى تحقيق تلك الغاية ، مهما كان تقييم فلاسفتنا للشعر ، بوصفه نشـاطا تخييليا ، على المستوى المعرفى والأخلاقى اذا ما قورن بفروع المنطقالأخرى، بداية بالبرهان ومرورا بالجدل والفلسفة ثم الخطابة ، فالبرهان يقـــدم المعرفة اليقينية عن طريق مقدمات صادقة وموثوق فى صحتها ، والجدل يقدم معرفة ظنية ، لأنه يعتمد على مقدمات مشهورة ذائعة ، والسفسـطة تقدم معرفة زائفة مموهة عن طريق مقدمات مموهة مغلطة ، والخطابة يلتمس

---

(١) الفارابى : فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتبة أجزائها ، تحقيق محسن مهدى ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٧١ ٠

(٢) الفارابى : التنبيه على سبيل السـعادة ، ص ٢١ ، احصاء العلوم ، ص ٥٣ ، ابن مسكويه : الفوز الاصغر ، ص ٦٠ ٠

(٣) التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٣ ، كتاب فى المنطق ، الورقة الثانية ، ابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ص ٧٩ ، القياس ، ص ٣ ، ٤ ٠

(٤) التنبيه على سبيل السعادة ، ص ٢٣،٢٤ ٠

بها اقناع الانسان بقصد امالته للتصديق ، أما الشعر فهو يقدم معرفة تخييليه باستخدام المثالات والمحاكيات ، ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذى لا يدقق فى صدقه أو كذبه ٠

ولكن اذا كان الفلاسفة قد وضعوا الشعر فى نهاية الترتيب الهيراركى لفروع المنطق ، نظرا لتقييم المعرفة والاخلاقى له من حيث انه نشاط تخييلى صادر عن المتخيلة ، فان تضمينهم له فى هذا النسق المنطقى ـ وان كان أدنى أجزائه ـ يثبت بوضوح أن له دورا معرفيا ما يعتمد بشكل أساسى على طبيعته التخييلية التى لولاها ما أتيح له أن يقوم به ٠

وفضلا عن ذلك فان ارتباط صناعة المنطق بالنسق الفلسفى على النحو الذى رأينا يؤكد من ناحية أخرى أن للشعر وظيفة اجتماعية وأخلاقية يقوم بها فى اطار ذلك النسق ٠ ولهذا نجد ابن سينا يشير الى أن الشعر ينفع فى مصالح المدينة ونظام المشاركة ، اذ يرى ابن سينا أنه فى الوقت الذى يحدث فيه البرهان ـ وهو أشرف الصنائع المنطقية وأعلاها ـ تصديقا يقينيا بالمعارف النظرية والعملية ، ويشكل أداة من أدوات المعرفة الحقيقية (١) ، تنفع بعض الصنائع المنطقية الأخرى فى مصالح المدينة ونظام المشاركة كالخطابة والشعر (٢) ٠ وهذا يعنى ان الصناعة المنطقية ذات صلة مباشرة بالصناعة المدنية ، خاصة الخطابة والشعر هما صناعتان منطقيتان بالدرجة الأولى ٠

فالشعر اذن ينفع فى الصناعة المدنية ، أى الأخلاق والسياسة ـ وهى الأمور التى تحصل بها الأشياء الجميلة لأهل المدن والقدرة على ايجادها ، اعتمادا على طبيعته التخييلية التى تميزه عن الصنائع المنطقية الأخرى ـ كما سنرى فيما بعد ـ وبهذا يمكن الرد على الزعم القائل بأن ادخال الفلاسفة الشعر فى صناعة المنطق يفضى الى اغفال مهمته الأخلاقية من ناحية ، وأن كون الشعر فرعا من فروع العلم المدنى أو جزءا من الصناعة المدنية يتعارض مع كونه قسما من أقسام المنطق من ناحية أخرى (٣) ٠ فمثل هذه النظرة تغفل صلة النسق المنطقى عند هؤلاء

---

(١) النجاة ، ص ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، الالهيات ، جـ ٢/٤٢٩ ٠

(٢) القياس ، ص ٤ ٠

(٣) Hardison, O.B. : «The place of Averroes commentary on the poetics in the History of Medieval Criticism», Medieval and Renaissance Studies 4. Ed. John L. Lievsay. Durham, N.C. Duke University Press, 1970, pp. 60-64.

الفلاسفة بنسقهم الفلسفى الشامل ، وهى صلة لا يكن تغافلها ، ذلك أن صناعة المنطق – كما أشير من قبل – هو الذى يعطى القوانين التى تعصم المرء من الوقوع فى الخطأ ، لأنها تمكنه من التمييز بين ما هو خطأ وما هو صواب . وبين ما هو حق وما هو باطل ، ومن ثم يصبح مهيئا لاكتساب المعارف النظرية والعملية التى تشكل فى مجموعها الفلسفة ٠

من هنا يمكن القول – وبناء على ما تقدم – أن الفلاسفة حددوا للشعر مهام نافعة فى المدينة الفاضلة ترتبطا وثيقا بالسعى نحو تحقيق الوجود الانسانى الأفضل ، وتفصيل ذلك أن حصول السعادة فى المدينة الفاضلة لن يتحقق الا بأن « يعلم الانسان السعادة ويجعلها نصب عينيه ، ثم يحتاج بعد ذلك لأن يعلم الأشياء التى ينبغى أن يعلمها حتى ينال بها السعادة ثم أن يعمل تلك الأشياء » (١) ٠ أى ان السعادة لن تتحقق الا بحصول العلم النظرى أو الفضائل النظرية والفكرية ، وبحصول العلم العملى أى الفضائل الخلقية والصناعات العملية (٢) ولما كان ذلك لا يتحقق – بدوره – الا باستكمال الناس لقواهم الناطقة حتى يتمكنوا من اكتساب تلك المعارف النظرية والعملية ، فانه ليس فى استطاعة كل الناس أن يستكملوا قواهم الناطقة بأنفسهم حتى تحصل لهم هذه المعارف ، ذلك لأن الناس فى نظر فلاسفتنا يتفاوتون فى فطرهم التى تدفعهم منذ البداية لاكتساب المعرفة النظرية والعملية بأنفسهم ٠ يقول الفارابى :

« فليس فى فطرة كل انسان أن يعلم من تلقاء نفسه السعادة ولا الأشياء التى ينبغى أن يعلمها، بل يحتاج في ذلك الى معلم ومرشد»(٣) ٠ وتعليل ذلك أن « الفضيلة النظرية العظمى والفضيلة الفكرية العظمى والفضيلة الخلقية العظمى والصناعة العلمية العظمى انما سبيلها أن تحصل فيمن أعد لها بالطبع ، وهم ذوو الطبائع الفائقة العظيمة القوى جدا ، فاذا حصلت هذه فى انسان ما ، يبقى بعد هذا أن تحصل الجزئية فى الأمم والمدن ، ويبقى أن يعلم كيف الطريق الى ايجاد هذه الجزئية فى الأمم والمدن ، فان الذى له هذه القوة العظيمة ينبغى أن تكون له قدرة على تحصيل جزئيات هذه الأمم والمدن » (٤)

ومن المنطقى أن يكون المعلم أو المرشد هو الذى حصلت له هذه

---

(١) السياسة المدنية ، ص ٧٨ ٠

(٢) تحصيل السعادة ، ص ٢ ، ٣ ٠

(٣) السياسة المدنية ، ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ٠

(٤) تحصيل السعادة ، ص ٢٩ ٠

المعارف وتكون لديه القدرة على ايجادها فى الأمم والمدن وأن يكـون هذا المعلم هو الرئيس ، والحاكم ، وليس هو فى النهاية الا الفيلسوف (١) •
ويقوم هذا الرئيس الفيلسوف ، بتحصيل هذه المعارف فى الأمم بطريقين أساسيين هما التعليم والتأديب • أما التعليم فهو « ايجاد الفضائل النظرية فى الأمم والمدن» • وأما التأديب « فهو أن يعود الأمم والمدنيون الافعال الكائنة عن الملكات العلمية بأن تنهض عزائمهم نحو فعلهـا ، وأن تصـير تلك وأفعالها مستولية على نفوسهم ، ويجعلوا كالعاشقين لها ، وانهاض العزائم نحو فعل الشيء ربما كان يقول وربما كان يفعل » (٢) ، ويستخدم الملك أو الفيلسوف وسيلتين فى التعليم والتأديب ، فهو اما أن يستخدم الطرق الخاصة فى التعليم وهى الطرق البرهانية واما أن يستعين بالطرق المشتركة للجميع ، وهى الطرق الجدلية والخطابية والشعرية(٣) ، ذلك لأن أهل المدن اما أن يكونوا خاصة واما عامة ، والخاصة هم الذين يعـودون على استخدام الطرق البرهانية فى الوصول الى الحقائق ، أما العـامة فهم الذين ليس فى امكانهم استخدام البرهان ، ومن ثم فهم يعلمون ويؤدبون بهذه الطرق المشتركة خاصة الطرق الاقناعية أى الخطابة والطرق التخييلية أى الشعر (٤) ، لأن الخطابة والشـعر « أحـرى أن يسـتعملا فى تعليم الجمهور ما قد اسـتقر عليـه ، ويصـح بالبرهان من الأشـياء النظرية والعملية (٥) •

ومن هنا يصبح كل من الخطابة والشعر صناعة مدنية موجهـة الى العامة ، وموضوع هاتين الصناعتين الأمور الجزئية وليست الكلية ، يقول ابن سينا : « ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منـافع القياسـات الخطابية ، فانها انما يستعان بها فى الجزئيات من الأمور دون الكليـات

---

(١) تحصيل السعادة ، ص ٢٩ ، ٣٩ ، ٤٠ ، السياسة المدنية ، ص ٧٨ •

حول الرئيس وظاهرة القيادة عند الفارابى ووظيفة الدولة وتصوره للمدينة الفاضلة وفكره السياسى عموما ، انظر ، نيفين عبد الخالق مصطفى : « أبو نصر الفارابى دراسـة تحليلية لفكره السياسى ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعليوم السياسة ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ •

(٢) تحصيل السعادة ، ص ٣١ ، ٣٢ •

(٣) الفارابى : الحروف ، تحقيق محسن مهدى ، دار المشرق ، بيروت ،١٩٦٩ ، ص ١٥١ ، ١٥٢ ،

Averroes on Plato's Republic, p. 17.

(٤) تحصيل السعادة ، ص ٣٩ ، ٤٠ •

(٥) الحروف ، ص ١٥١ ، ١٥٢ ،

Averroes on Plato's Republic, p. 17.

والعلوم (١) ، كما يقول فى موضع آخر ان الخطابة والشعر يشتركان فى الأغراض المدنية (٢) ٠

كما يذهب ابن رشد الى أن الخطابة والشعر يستعملان فى كثير من الأمور النظرية النافعة فى الاجتماع المدنى (٣) ٠ ومن ثم يمكن أن نفسر العبارة الأخيرة من نص الفارابى السابق بأنه يشير الى مشاركة الفنـون القولية شعرا وخطابة فى تأديب الناس ليتحلوا بالفضائل التى تقـودهم الى الأفعال الجميلة ، وبالتالى الى نفعهما فى تدبير مصالح المدينة ٠

يصبح الشعر ـ اذن ـ ذا دور فعال فى المدينة الفاضلة ، فهـو ينفع فى التعليم ويخدم الأخلاق والسياسة ، كما سنوضح ذلك فيما بعد ٠ ـ ولهذا لا يطرد الفلاسفة المسلمون الشعراء من مدنهم الفاضلة ، بل اننا نجد الشعراء يحتلون مكانة لا بأس بها عند الفارابى ، صحيح انه يعدهم مع الجمهور والعوام ، والجمهور والعوام يأتون ـ عنده ـ فى نهاية السـلم الطبقى الذى يبدأ بالفلاسفة ـ وهو الخواص على الاطلاق ـ ثم الجدليين ، ثم السوفسطائيين ، ثم واضعى النواميس ثم المتكلمين والفقهـاء وأخيرا يأتى الجمهور (٤) ٠ لكنه عندما يرتب أجزاء المدينة الفاضلة فى كتـابة «فصول المدنى» نجده يحتفظ للشعراء بمكانة متوسطة ، يقول الفارابى :

«المدينة الفاضلة أجزاؤها خمسة : الأفاضل وذوو الألسنة والمقدرون والمجاهدون والماليون ، الأفاضل هم الحكماء ، والمتعقلون ، وذوو الآراء فى الأمور العظـام ، ثم حملة الدين وذوو الألسنة ، وهم الخطباء والبلغاء والشعراء ، والملحنون والكتاب ومن يجرى مجراهم وكان فى عدادهم ٠ والمقدرون الحساب والمهندسون والأطباء والمنجمون ومن يجرى مجراهم ٠ والمجاهدون هم المقاتلة والحفظة ومن يجرى مجراهم وعد فيهم ٠ والماليون هم مكتسبو الأموال فى المدينة ، مثل الفلاحين والرعاة والباعة ومن جرى مجراهم (٥) ٠

ان الفارابى لا يرقى بالشعراء ـ بالقطع ـ الى مرتبة الأفاضل وهم الفلاسفة والمتعقلون ، لكنه يجعلهم يسبقون فئات كثيرة فى المجتمع وان

---

(١) رسائل ابن سينا ، ص ١٢ ، عيون الحكمة ، ص ١٤ ٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ ٠

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب الجدل ، تحقيق تشارلس بتروورث ، أحمد عبد المجيد هريدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣ ٠

(٤) الحروف ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ ٠

(٥) فصول المدنى ، ص ١٣٦ ، ١٣٧ ٠

جعلهم فى مكانة أدنى من الخطباء · أما ابن سينا – ومثله ابن رشد – فهو وان كان يجعل الشعر أدنى المباحث المنطقية ، وفى هذا ما يشير بالقطع الى كون الشعراء أدنى من الفلاسفة والجدليين والسوفسطائيين بل والخطباء ، فهو يغفل وجودهم فى ترتيبه لأجزاء المدينة حيث يجعل المدينة مكونة من ثلاث طبقات هم المدبرون والصناع والحفظة (١) ·

غير ان الفلاسفة – على أية حال – لا يختلفون حول اتفاق الشعر والخطابة – وهما الطريقتان الشائعتان فى تعليم الجمهور – فى انهما صناعتان منطقيتان موجهتان الى الجمهور والعامة ، أو انهما – على حد قول ابن رشد – يستخدمان فى تدبير مصالح المدن وأمور العامة (٢) · ولهذا تصبح موضوعات الأقاويل الخطابية هى ذاتها فى الشعر ، يؤكد هذا نص للفارابى يقول فيه :

« فاذا كانت الخطابة هى جودة اقناع فى الأشياء التى يزاولها الجمهور وبمقدار المعارف التى لهم ، وبمقدمات هى فى بادىء الرأى مؤثرة عند الجمهور وبالألفاظ التى هى فى الوضع الأول على الحال التى اعتاد الجمهور استعمالها ، فالصناعة الشعرية تخيل بالقول فى هذه الأشياء بعينها » (٣) ·

لكن نص الفارابى يشير فى الوقت نفسه الى اختلاف الطريقة التى يقدم بها كل من هذين الفنين القوليين موضوعه – الذى يتفقان فيه – ، وهذا الاختلاف – يرتد الى طبيعة كل منهما ، فالخطابة « جودة اقناع بقصد التصديق أى انها صناعة تعتمد على الطرق الاقناعية بغرض ايقاع التصديق ، أما الصناعة الشعرية فهى صناعة تخييلية لا تهدف الى التصديق · وبعبارة أخرى ، الخطابة تحث على رأى فى أن شيئا موجود أو غير موجود ، فى حين أن الشعر يحث على ارادة بمعنى اثارة النفس حفزا

---

(١) الالهيات ، جـ ٢/٤٤٧ ·

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢١ ،

Averroes on Plato 's Republic, pp. 19, 10, 11.

الفارابى : الخطابة ، تحقيق جـ· لنغاد ، م غريناش ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧١ ص ٥٧ ، فلسفة ارسطوطاليس ، ص ٨٤ ، ٨٥ ، ابن سينا : الخطابة ص ٢ ، ٦ ، المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا ، تحقيق محمد سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠ ، ص ١٧ ، ١٨ عيون الحكمة ، ص ١٣ ·

(٣) الحروف ، ص ١٤٨ ·

للترغيب أو التنفير وليس لاثبات أن شيئا موجود أو غير موجود (١) ·

وعلى الرغم من اشارة الفلاسفة الى أن الشعر كان يقوم ـ قديما ـ بدور الخطابة من حيث تمكين الاعتقادات فى النفوس حيث يقول ابن سينا مشيرا الى ذلك :

« ان ان الأولين انما كانوا يقررون الاعتقادات فى النفوس بالتخييل الشعرى · ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاولوا تقرير الاعتقادات فى النفوس بالاقناع (٢) · كما يشير الى ذلك ابن رشد أيضا بقوله :

« وقد كان الأقدمون من واضعى السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات فى النفوس بالأقاويل الشعرية ، حتى شعر المتأخرون بالطرق الخطابية (٣) فان الفارق الأساسى والجوهرى بين الشعر والخطابة ان الشعر تخييل والخطابة اقناع ، أى ان ما تقدمه الخطابة بالاقناع بقصد التصديق يقدمه الشعر بالطرق التخييلية بقصد التخييل لا التصديق ، وذلك ما يميز الشعر عن الخطابة ، بل الصنائع المنطقية التى يأتى الشعر فى سياقها عند الفلاسفة المسلمين ، لكن مثل هذه التفرقة تدعو الباحث الى التساؤل عن معنى التخيل ومفهومه عند فلاسفتنا ، وبالتالى عن تلك الطبيعة التخييلية للشعر والتى تميزه عن الصنائع المنطقية التى تهدف الى التصديق ومن بينها الخطابة ، وما هو الفرق بين التصديق والتخييل ؟ والى أى حد يعيننا فهمنا للتخييل على تحديد مهام الشعر التى حددها له فلاسفتنا ؟ ومن هنا يلزم للباحث أن يجيب عن هذه التساؤلات قبل الشروع فى الحديث عن مهمة الشعر ·

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٠ ، تلخيص الشعر ، ص ٨٢ ·
(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٧٩ ·
(٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٢ ·

٢ ـ مفهوم التخيل والطبيعة التخيلية للشعر

مفهوم التخييل :

يشير مصطلح « تخييل » عند الفلاسفة المسلمين الى الأثر الذى يتركه العمل الشعرى فى نفس المتلقى وما يترتب عليه من سلوك • ويمكن القول بعبارة أخرى ، انه يشير ــ باختصار ــ الى عملية التلقى فى العملية الشعرية ، وهى عملية سيكولوجية لها أساسها الميتافيزيقى والمعرفى والأخلاقى •

وتتحدد طبيعة التخييل الشعرى من خلال تعريف ابن سينا بأنه « انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة » (١) ويتحدد ذلك الانفعال بدوره بأنه انفعال نفسانى غير فكرى ، بمعنى انه انفعال تبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار » (٢) ويترتب على ذلك الانفعال ــ ان كان بسطا أو قبضا ــ أن يدفع المتلقى لاتخاذ سلوك ما ، اما أن ينزع نحو الشيء طلبا له ، أو ينفر عنه هربا منه دون ترو أو تفكير •

فالتخيل ــ اذن ــ استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة ، بمعنى انها تتم فى غياب العقل بحيث لا يكون هناك أدنى تدخل منه ، الا أن هذه الاستجابة النفسانية غير المتروى فيها هى التى يترتب عليها الأفعال الانسانية والسلوك الانسانى بصفة عامة ، وذلك لأن أفعال الانسان كثيرا ما تتبع تخيلاته أكثر من علمه ، حتى لو علم أن الأمر الذى يخيل اليه ليس مطابقا للحقيقة التى يراها بل مضادا لعلمه أو ظنه ، من هنا يحدث الشعر تأثيره فى المتلقى باعتباره « أقاويل مخيلة » ، يقول الفارابى :

---

(١) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٥ •
(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ •

« الانسان اذا نظر الى شيء يشبه بعضه ما يعاف فانه يخيل اليه من ساعته فى ذلك الشيء انه مما يعاف ، فتقوم نفسه منه وتتجنبه ، وان اتفق أنه ليس فى الحقيقة كما خيل له ، كذلك يعرض للانسان عندما يسمع الأقاويل التى تحاكى فتخيل فى الشيء أمرا ما ، وذلك ان الذى يراه ببصره فيخيل اليه أمرا ما فى ذلك الشيء لو وصف له ذلك بعينه يقول ، فان ذلك القول كان يخيل له فى ذلك الشيء الأمر بعينه الذى خيل فيه ما رآه ببصره ، وذلك مثل الأقاويل التى تخيل الحسن فى الشيء أو القبح أو الجور أو الخسة أو الجلالة . فان الانسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته ، وكثيرا ما تتبع ظنه أو عمله ، وكثيرا ما يكون ظنه أو علمه مضادا لتخيله ، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه » (١) .

ذلك هو التأثير الذى يحدثه الشعر فى المتلقى ، وهو تأثير يعتمد على ما تستدعيه الصور التى يقدمها من خبرات سبق أن خبرها فى الماضى . ومع أن الشعر « قياس » يتكون من مقدمات « لا يشترط فيها أن تكون صادقة ــ بمعنى أن الصورة التى يرسمها الشاعر ، ويخيل فيها حسنا أو قبحا أو جورا أو خسة ــ كما يقول الفارابى ــ لا تكون مطابقة للواقع ، فلا تكون انعكاسا مباشرا للشيء المخيل أو المحاكى ــ فهو يحدث تأثيرا يتوقف على أساسه سلوك المتلقى ازاء هذا الشيء المخيل بسطا أو قبضا ، اقبالا أو نفورا ، حتى لو بدا له الأمر مخالفا للواقع الذى يعلمه . ومثل هذا التأثير لا يحدثه العلم أو البرهان . فالمقدمات الشعرية كما يقول ابن سينا « تبسط الطبع نحو امر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة ، كمن يقول لا تأكل هذا العسل ، فانه مرة مقيئة ، والمرة المقيئة لا تؤكل ، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب ، فيتقزز عنه ، وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحسن به شيء فى العين مع العلم بكذب القول » (٢) . فعندما نريد أن ننفر انسانا ما من شيء ليس كريها فى الواقع فاننا نصوره له على أنه شيء مقزز ، وتشبيه العسل بالمرة المقيئة ــ مثلا ــ وهى شيء كريه تجعله يعقد مقارنة ــ تعتمد أساسا على المشابهة ــ بين العسل والمرة بحيث يسقط كل صفات المرة على العسل فيتحول الى شيء كريه ــ وهو ليس كذلك فى الواقع ــ فينفر عنه .

معنى هذا أن الشعر أو « القياس الشعرى » يقوم على نوع من

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، ٩٤ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ ، ١٧٥ ، احصاء العلوم ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

(٢) عيون الحكمة ، ص ١٣ ، ١٤ .

الكذب ، لأن مقدماته تكون غير مطابقة للواقع ، لأنها مخيلة أى تعتمد على المحاكيات ، وتهدف الى التأثير ، وهو موجه فى الوقت نفسه الى مخيلة المتلقى التى لا تلبث أن تستثار وتنفعل بلا روية أو تفكر ، ومن ثم يندفع المرء الى اتخاذ وقفة سلوكية ما تجاه الشيء المخيل ٠

ومن هنا أصبحت الأقاويل الشعرية هى « الأقاويل التى تستخدم فى مخاطبة انسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه اليه واستدراجه نحوه » ، أو هى التى « تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذى خيل له فيه أمر ما ، من طلب له ، أو هرب عنه ، أو كراهة له ، أو غير ذلك من الأفعال اساءة أو احسان » ٠ سواء صدق ما يخيل اليه من ذلك أم لا ، كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل أو لم يكن » (١) ٠

وغالبا ما يكون الانسان المستدرج لا روية له ترشده ، فينهض نحو الفعل الذى يلتمس منه بالتخييل ، فيقوم له التخيل مقام الروية ، واما أن يكون انسانا له روية فى الذى يلتمس منه ولا يؤمن اذا روى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته ، حتى يبادر الى ذلك الفعل (٢) ٠

تتأتى قيمة التخييل ــ اذن ــ من أنه يستخدم فى انهاض المرء نحو الفعل فيستغل لخدمة أغراض عملية تتعلق بتوجيه السلوك الانسانى عامة ، فيستخدم (التخييل) » فيما يسخط ، ويرضى ، وفيما يفزع ويؤمن ، وفيما يلين النفس ، وفيما يشدها ، وفى سائر عوارض النفس » (٣) ٠ والذى يساعد على قيامه بتلك الأغراض قدرته على استمالة الناس ، خاصة الذين لا روية لهم ترشدهم ، أو الذين لهم روية لكنهم آثروا التخييل ، ولهذا تتوقف انفعالاتهم وأفعالهم على التخيل كما يقول الفارابى :

« وكثير من الناس انما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الروية ، اما لأنهم لا روية لهم بالطبع ، أو يكونون اطرحوها فى أمورهم » (٤) ٠

ويقول ابن سينا مؤكدا الفكرة نفسها :

---

(١) احصاء العلوم ، ص ٦٨ ، فصول المدنى ، ص ١٣٥ ، كتاب الشعر ، مجلة الشعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٤ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٥ ٠

(٢) احصاء العلوم ، ص ٦٨ ٠

(٣) فصول المدنى ، ص ١٣٥ ٠

(٤) المصدر السابق ، ص ١٣٥ ٠

« وأكثر الناس يقدمون ويحجمون على ما يفعلونه وعما يذرونه اقداما واحجاما صادرا عن هذا النحو من حركة النفس (يقصد التخييل) لا على سبيل الروية ولا الظن » (١) ·

اذا كانت هـذه هي طبيعة الاثارة النفسية التي يحدثها الشعر في المتلقي الذي لا روية له ترشده ، أو الذي يفضل التخييل على الروية ، أحيانا ، واذا كان « التخيل الشعرى » قد أصبح محاصرا بضوابط عقلية ـ كما سبق أن أشرنا من قبل (٢) ـ بحيث يصبح العمل الشعرى عملا هادفا وموجها لخدمة العقل أساسا والمعرفة الصادرة عنه ، وهي الفلسفة ، فانه لا بأس من أن يقوم الشعر بتأثيره في المتلقي على النحو الذي سبق ، وأن تتلقـاه مخيلته مباشرة دون رقابة من العقل ، حتى يحدث الآثار الانفعالية التي يبادر المتلقي فور حدوثها الى السلوك أو الفعل المخطط له ان يسلكه ·

ويترتب على هذا أن يصبح الذين يتلقون الشعر هم الذين تغلب قوتهم الخيالية على قوتهم الفكرية ، أو « الذين لا يصدقون بالأمور البرهانية اذا لم يصحبها التخيل (٣) أو هم باختصار العامة والجمهور (٤) الذين لا يستطيعون ادراك الحقائق أو المعقولات بالبرهان ، وانما بالتخيل ، عن طريق القياس الشعرى ·

ومن هنا يمكن أن نجد تفسيرا لاتفاق الفلاسفة حول مقولة أن الشعر صناعة منطقية موجهة الى الجمهور أو العامة ، ويمكننا أيضا أن نضع أيدينا على الأساس الفكرى أو النفسى ذى البعد المتيافيزيقى الذى يقوم عليه تقسيم الناس طبقيا الى خواص وعوام : فترتيب قوى النفس ـ عند الفلاسفة المسلمين ـ على أساس مدركات كل قوة من هذه القوى ومدى اتسام هذه المدركات بالكلية والتجريد (بحيث يصبح العقل أشرف هذه القوى على الاطلاق ، وتصبح المتخيلة ـ التي يصدر عنها الشعر ـ أدنى من العقل لقصورها عن ادراك الكليات المجردة مهما كانت قدرتها على التجريد ـ لقربها من الحس واعتمادها عليه واتصالها بالغرائز والانفعـالات حتى لتصبح مجرد قوة حيوانية ما لم تخضع لهيمنة العقل) هو الذى يجعل الخواص

---

(١) الاشارات والتنبيهات ، جـ ٢/٣٦٢ ، ٣٦٣ ·

(٢) راجع (التخيل الشعرى) في الفصل الأول ·

(٣) ابن رشد : تفسير ما بعد الطبيعة ، ص ١٤٧ ·

(٤) الفارابى : الحروف ، ص ١٤٨ ، ١٥٢ ، أيضا : تحصيل السعادة ، ص ٣١ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٤ · ابن سينا : البرهان ، ص ٧ ، ١٧ ·

خواصا ، فهم وحدهم القادرون على استخدام عقولهم فى الوصول الى الحقائق الكلية المجردة بالبرهان ، وهو الذى يجعل العوام ـ أيضا ـ عواما ، لأنهم يستعينون بالمخيلة ـ عن طريق الشعر ـ فى ادراك هذه الحقائق ذاتها ، وبهذا يصبح الخواص أرفع مكانة من العوام ، ويكون من هؤلاء الخواص الحكام أو المدبرون خاصة الذين فى امكانهم ايجاد الفضائل النظرية والعملية فى نفوس العامة ، وعلى هذا الأساس أيضا يتم اختيار الخاصى الحاكم المدبر الذى لا يكون غير الفيلسوف بالطبع ، والذى يحتل قمة السلم الطبقى لدى الفلاسفة ، فيصبح هذا الفيلسوف الحاكم بمثابة العقل بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى • ويأتى بعده من هو أقل فضيلة علما أو عملا ، ومن هنا ـ وبناء على هذا كله ـ نستطيع أن نقول ان الشعر لابد من أن يتبع الفلسفة ، ذلك ما أكده الفلاسفة بالفعل ، فما يتوصل اليه الفلاسفة من حقائق أو معارف نظرية أو عملية بالقياس البرهانى يقوم الشعر بتخييله •

التخييل بمعنى التشكيل الجمالى

وهنا يكتسب التخييل معنى آخر غير « التأثير » ، فتخييل حقيقة ما أو أمر ما يعنى اعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا ، فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير ، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعرى ، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس ، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة •

وقد أشار أحد الباحثين وهو اسماعيل داهيات Ismail Dahiyat فى دراسة له عن كتاب فن الشعر لابن سينا ، أن التخييل عند ابن سينا يحمل معنيين ، الأول معنى خاص بصناعة الصورة والآخر الأثر النفسى المترتب على ذلك ، ومن هنا تشير كلمة تخييلى الى ما هو محاكى (بفتح الكاف) وما هو انفعالى فى الوقت نفسه ، أى أنها بعبارة أخرى تشير الى الصورة من حيث علاقتها بالواقع ، كما تشير الى تأثيرها فى المتلقى (١) ، ومفهوم التخييل ـ عند ابن سينا ـ على هذا النحو الذى ذكره الباحث هو ذاته عند فلاسفتنا ، بل ان مفهوم التخييل بمعنى التشكيل قد يمتد ليشمل عملية التأليف الشعرى كلها ، بحيث لا يقتصر على التصوير أو علاقة الصورة بالواقع ، ومن هنا تصبح كلمة تخييل مرادفة « للمحاكاة »

(١) Dahiyat, Ismail M., Avicenna's Commentary on the Poatics of Aristotle, Brill, Leiden, 1974, p. 33.

بالمعنى الواسع ، وعلى هذا نجد أن القول المخيل عند ابن سينا وابن رشد لا يكون مخيلا لاعتماده على التصوير – أو استخدام الصور – فحسب بل لاعتماده على الوزن واللحن أيضا (١) .

وهذا يعنى أن هناك عناصر أخرى غير الصورة تدخل فى التشكيل الجمالى للعمل الشعرى ، فيرى ابن سينا أن الأمور التى تجعل القول مخيلا ، منها أمور تتعلق بالوزن ، ومنها أمور تتعلق باللفظ ، ومنها أمور تتعلق بالمعنى ، ومنها أمور تتردد بين اللفظ والمعنى ، وأن هذه الأمور كلها اما أن تكون بصنعة فلا تقتصر على غرابة المحاكاة ، بل تشمل كل الحيل التركيبية فى اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن .... ، واما أن تكون بغير صنعة فتعتمد على فصاحة الألفاظ فقط (٢) .

كما يستخدم الفلاسفة المسلمون مصطلح تخييل – بمعنى التشكيل – فى مواضع أخرى دالا على « التصوير » فيصبح متضمنا لكل ما هو محاكى ، بحيث تكون المحاكاة بمعناها الضيق – وهو التصوير أو التشبيه على نحو خاص – مرادفة للتخييل ، فيصبح التخييل تشبيها أو لونا من ألـــوان الاستعارة . ويبدو ذلك واضحا عند ابن رشد ، الذى يجعل التخييل باعتباره استخداما خاصة للغة وتصويرا أحد أركان الشعر (٣) ، ثم ينظر اليه فى موضع آخر على أنه لون من ألوان الصور البلاغية ، كما يتضح من قوله « وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة .... (٤) ، كما يعتبره قسما من أقسام التشبيه » واجادة القصص الشعرى والبلوغ به الى غاية التمام انما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشىء أو القضية الواقعة التى يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه .... وهذا يوجد كثيرا فى شعر الفحول والمفلقين من الشعراء . لكن انما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب : اما فى أفعال غير عفيفة ، واما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط ..... (٥) ، فالتخييل هنا ليس الا نوع من أنواع التشبيه الذى يأتى فى سياق القص ، والذى يأتى فيه الشىء المصور محسوسا مرئيـــا . وقد يكون التخييل نوعا من أنواع الاستعارة التى تقوم على التشخيص : « وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٨ ، تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٢٥ ، فن الشعر ، ص ٢٣٠ .

(٤) تلخيص الشعر ، ص ٥٨ ، فن الشعر ، ص ٢٠١ .

(٥) تلخيص الشعر، ص ١٢٤ ، فن الشعر ، ص ٢٢٩ ، ٢٣٠ .

لها أسماء فى صناعة المديح الا أقل ذلك ، مثل وضعهم الجود شخصا ، ثم يضعون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون فى مدحه ، وهذا النحو من التخييل ، وان كان ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبته أفعـــال ذلك الشيء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة ، فليس ينبغى أن يعتمد فى صناعة المديح • فان هذا النوع من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع » (١) •

ويستخدم الفارابى ـ أيضا ـ التخييل بمعنى التصوير ، أو التمثيل ، عندما يتحدث عن طـــرق المحاكاة ، فيرى أن « ما يلتمس بالقول المؤلف مما يحاكى الشيء هو تخييل ذلك الشيء اما تخييله فى نفسه واما تخييله فى شيء آخر » (٢) • كما يجعل ابن سينا التخييل ـ أحيانا ـ بمعنى التصوير أو المحاكيات (٣) • بل انه يتحدث بشكل مباشر عن التخييلات باعتبارها محاكيات للأشـــياء بمعنى التشبيه ، فهوى يرى أن المقدمات الشعرية تكون مخيلة ، لأنه من شأنها أن توقع تخييلات مثل محاكاة الشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر » (٤) •

الفرق بين التخييل والتصديق

لقد نظر الفلاســفة المســلمون الى التخييل الشعرى على مستوى التشكيل والتأثير مقارنا بالتصديق البرهانى ، والظن الجدلى ، والمغالطة السوفسطائية والاقناع الخطابى ـ وان كان اهتمامهم توجه بالدرجة الأولى الى معنى التخييل « كتأثير » لعنايتهم البالغة بغاية الشعر ـ ومن ثم يصبح التخييل ـ عند الفارابى ـ نظيرا للعلم فى البرهان والظن فى الجدل والاقناع فى الخطابة (٥) • كما يذهب ابن سينا الى ان الخيالات فى الشعر تفعل فعل التصديق (٦) ، بل ان ابن سينا يذهب الى أبعد من ذلك ، عندما يرى أن القياس الشعرى ، وان كان غير مصدق به ، فانه لابد من أن يجرى مجرى القياس المصدق به بسبب التأثير الذى يحـــدثه فى النفس من قبض أو بسط ، يقول ابن سينا :

(١) تلخيص الشعر ، ص ٩٠ ، ٩١ ، فن الشعر ، ص ٢١٤ •
(٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٣ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ •
(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ •
(٤) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ١٦ ، ١٧ •
(٥) كتاب الشعر مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٢ ، ٩٤ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٤ • ١٧٥ ، احصاء العلوم ، ص ٦٧ •
(٦) المدخل الى المنطق ، ص ١٩ •

« ان مبادىء القياسات كلها اما أن تكون أمورا مصدقا بها بوجه ، أو غير مصدق بها ، والتى لم يصدق بها ان لم تجر مجرى المصدق بهـــا بسبب تأثير منها يكون فى النفس ــ يقوم ذلك التأثير من جهة ما مقام ما يقع به التصديق ــ لم ينتفع بها فى القياسات أصلا • والذى يفعل هذا الفعل هو المخيلات ، فانها تقبض النفس عن أمور ، وتبسطها نحو أمور ، مثل ما يفعله الشىء المصدق به ، فيقوم مع التكذيب بها مقام ما قد صدق به ، كما قد يقول قائل للعسل انه مرة مقيئة فتتقزز عنه النفس مع التكذيب بما قيل ، كما يتقزز عنه مع التصديق به أو قريبا منه • وكما يقال ان هذا المطبوخ المسهل هو فى حكم الشراب ، فيجب أن تتخيله شرابا حتى يســـهل عليك شربه ، فيتخيل ذلك فيسهل عليه ، وذلك مع التكذيب به » (١) •

وهذا يعنى أن الشعر يسهم فى تقديم المعرفة ، أو يقدم معرفة ما ، والا ما أدخله الفلاسفة ضمن فروع المنطق ، وما اعتبروه قياسا من أقيسته ، حتى وان جعلوه أدنى هذه الأقيسة • لكن على الرغم من أن هذه المعرفة التى يقدمها الشعر قد توازى فى قيمتها المعرفة التى يقدمهـــا البرهان والمعرفة الظنية التى يحققها الجدل والمعرفة الاقناعية فى الخطابة ، فالشعر ظل فى ضوء المفهوم السابق للتخييل مختلفا اختلافا كليا عن غيره من الصنائع المنطقية ، خاصة البرهان الذى يتعارض معه على نحو بين • ففى الوقت الذى يهدف فيه القياس البرهانى الى التصديق ، يهدف الشعر الى التأثير أو التخييل ، وهو ما ينفرد به عن الصنائع المنطقية الأخرى ، ولهذا تختلف وسائل الشعر فى تحقيق هدفه وهو « التخييل » عن وســـائل البرهان من أجل تحقيق التصديق •

وتفصيل ذلك أن مبدأ القياسات كلها هو اما أن تكون أمورا مصدقا بها أو غير مصدق بها • ومن هنا فالقياسات اما أن تفيد تصديقا أو تخييلا • وما يفيد تصديقا فيفيد اما تصديقا جازما أو غير جازم ، والمفيد للتصديق الجازم الحق هو البرهان ، والتصديق الجازم غير الحق هو السفسطة والتصديق الجازم الذى لا يعتبر فيه كونه حقا أو غير حق بل يعتبر فيه عموما الاعتراف به هو الجدل ، وللتصديق الغالب غير الجازم هو الخطابة وللتخييل دون التصديق هو الشعر (٢) ، ويترتب على هذا أن تتفاوت

---

(١) البرهان ، ص ١٦ ، ١٧ •

(٢) الاشارات والتنبيهات ، شرح الطوسى ، حاشية رقم (١) ، ص ٤٦٠ ، ٤٦١ من الجزء الأول •

مراتب القياسات بداية بالبرهان ونهاية بالشعر حيث يذهب ابن سينا الى أن القياسات ، على مراتب ، « فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني ، ومنها ما يوقع شبيه اليقين ٠ وهو اما القياس الجدلى واما القياس الشعرى، فلا يوقع تصديقا ولكنه يوقع تخييلا محركا للنفس الى انبساط وانقباض بالمحاكاة لأمور جميلة أو قبيحة » (١) ٠

ومن ثم فانه يبعد ــ أن يكون الغرض من الانشاد الشعرى أو الشعر ــ على حد قول ابن سينا ــ ايقاع اعتقاد أو تصديق ما ، ذلك لأن الصناعة الشعرية لأجل التخييل لا لأجل التصديق ولا فى طرف واحد (٣) ٠ وعلى هذا الاساس فرق الفارابى بين جودة التخييل وجودة الاقناع ، يقـــول الفارابى :

« جودة التخييل هى غير جودة الاقنـــاع ، والفرق بينهما أن جودة الاقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشىء بعد التصديق ، وجودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع الى طلب الشىء المخيل والهرب عنه أو النزاع اليه والكراهة له ، وان لم يقع له به تصديق ، كما يعاف الانسان الشىء الذى اذا رآه يشبه ما سبيله أن يعاف على الحقيقة وان تيقن الذى يراه أنه ليس هو ذلك الشىء الذى يعاف » (٣) ٠

وبناء على هذا يصبح التخييل قرينا للكذب ، ويوصف الشعر بأنه برهان كاذب (٤) أو على أنه « أقاويل كاذبة بالكل » لأنها توقع فى ذهن السامعين الشىء المعبر عنه بدل القول ، أو توقع فيه المحاكى للشىء » (٥) فى الوقت الذى يكون فيـه البرهان هو الأقاويل الصادقة بالكل (٦) ٠ فالبرهان يعتمد على مقدمات صادقة ومطابقة للواقع اعتقاد شىء البتة ، لانه يعتمد على مقدمات لا يشترط أن تكون صادقة أو كاذبة ولا ذائعة ولا شنعة بل أن تكون مخيلة (٧) ، ومعنى أن تكون « مخيلة أن تتسم بالمحاكاة ، أى أن تخيل شيئا على أنه شىء آخر ، يقول ابن سينا : « المخيلات هى

---

(١) البرهان ، ص ٤ ٠

(٢) البرهان ، ص ١٦ ، ١٧ ، الجدل ، ص ١٧ ، ١٨ ، الخطابة ، ص ٢٤ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ ٠

(٣) فصول لفدنى ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ ٠

(٤) الفارابى : رسالة فيما ينبغى أن يقدم قبل تعلم الفلسفة ، ضمن رسائل فلسفية للشيخ أبى نصر الفارابى وللشيخ الرئيس أبى على بن سينا ، بن ، ١٨٣٩ هـ ، ص ٧ ٠

(٥) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٠ ، ١٥١ ٠

(٦) المصدر السابق ، والصفحات نفسها ٠

(٧) الحكمة العروضية كتاب معانى الشعر ، ص ١٦ ، ١٧ ٠

مقدمات ليست تقال ليصدق بها ، بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر ، وعلى سبيل المحاكاة » (١) ، فالأقاويل الشعرية دون غيرها ، خاصة البرهانية ، لا يلتفت فيها الى صدقها أو كذبها ، بل الى كونها مخيلة ، بحيث تنفعل عنها النفس انفعالا نحو انقباض أو انبساط « لا لأنها صدقت بشيء منها ، بل من جهة حركة تخييلية تعرض لها عندها » (٢) ٠

ان ما يميز الشعر عن البرهان ، أن التصديق البرهاني لا يحرك النفس على نحو ما يفعل التخييل الشعرى ، والدليل على ذلك أنه « ربما سمع المرء الثناء على جميل كان يعرفه جميلا ، أو الذم لقبح كان يعرفه قبيحا ، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا ، فاذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله ، فانبعث نزاعة أو نفورة الى موجب تخيله طاعة للتخييل لا للصدق » (٣) ٠ فالشعر وان كان غير مصدق به فهو أشد تأثيرا فى النفس من البرهان وهو مصدق به ، لأن الصدق فى حد ذاته ليس كفيلا باحداث التأثير لدى الناس « فقد يصدق بقول ولا ينفعل عنه » كما يقول ابن سينا ، « فان قيل مرة أخرى ، وعلى هيئة أخرى ، انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا ٠ وربما كان المتيقن كذبه مخيلا » (٤) ٠ ولهذا فان أكثر عوام الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق (٥) ومن هنا فهم قد يستنكرون التصديقات ويهربون منها ، فى حين انهم قد يستأنسون بالقول الصادق اذا حرف عن العادة ، ولحقه شيء من المحاكاة تفيده تخييلا ، فاما أن يفيد التصديق والتخييل معا ، واما أن يفيد التخييل دون التصديق ٠ يقول ابن سينا : « وكثير منهم اذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها ٠ وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له ، والصدق المجهول غير ملتفت اليه ، والقول الصادق اذا حرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس ، فربما أفاد التصديق والتخييل معا ، وربما شغل التخييل عن الالتفات الى التصديق والشعور به » (٦) ، ومعنى هذا ان التخييل الشعرى ، والذى له تأثيره الخاص عند

---

(١) النجاة ، ص ٧ ٠
(٢) القياس ، ص ٥ ٠
(٣) القياس ، ص ٥ ٠
(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ ، ١٦٢ ٠
(٥) فن الشعر ، ص ١٦٢ ، البرهان ، ص ١٧ ٠
(٦) فن الشعر ، ص ١٦٢ ٠

الجمهور ، يمكن أن يخدم أسباب الصدق نفسه ، لأنه يبعث على اللذة أو التعجيب ـ كما يقول ابن سينا ـ ومن هنا تكون الأفعال الانسانية أكثر طواعية للتخييل من التصديق (١) ٠

يفوق التخييل الشعرى ـ اذن ـ رغم كذبه التصـــديق البرهانى فى التأثير والسبب فى ذلك يرجع الى « ما تكون عليه المقدمات الشعرية من هيئة وتأليف يقتضيان تأثر النفس عنها لما فيهـــا من المحـاكاة أو غيرها (٢) ٠ وعلى الرغم من أن التصديق والتخييل يلتقيان في أن كلا منهما اذعان فان التخييل يكون اذعانا للتعجب والالتذاذ بنفس القول ، فى حين أن « التصديق اذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه ٠ فالتخييل يفعله القول لما هو عليه ، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه . أى يلتفت فيه الى جانب حال المقول فيه » (٣) ٠ فالشكل فى الشعر ـ المقدمات المخيلة ـ هو الذى يحدث التخييل ـ التأثير ـ وبعبارة اخرى ، ان الأثر النفسى للشعر يتأتى من اللذة الناجمـــة عن الشكـــل وليس المضمون ، لأن الشعر لا يروم بيان صحة اعتقاد رأى ما ، على عكس البرهان الذى يلتفت فيه الى مطابقة الحقيقة التى يقدمها للواقع ، ومن ثم يشترط صدقها ، ولهذا لابد من أن يعتقد فيما يلزم عن مقدماته ٠ أما الشعر ـ وهو فى حقيقة الأمر قياس سلمت مقدماته ـ فلا يراد منه اعتقاد ما يلزم عن هذه المقدمات ، بل الذى يراد منه فقط أن يحدث انفعـــالا ما لـــدى المتلقى ، اما استحسانا للشيء الجميل ، واما تقززا من الشيء القبيح ٠

ومن هنا فان الشعر لا ينظر اليه من حيث هو شعر على أنه كذب وان كان لا يوقع التصديق ٠ وهذا ما يضع الحد الفاصل بين القيـــاس الشعرى والقياس البرهانى ٠ يقول ابن سينا ، موضحا ذلك الفرق بين القياس الشعرى والقياس البرهانى ، وقد ضرب مثالين يبين من خلالهما كيف أن الشاعر يثير لدى المتلقى استحسانا أو تقززا دون ان يقصد ان يعتقد المتلقى شيئا ما ، ومن الملاحظ أن ابن سينا قد ضرب مثالا فظا ينبو عن الذوق ليدل على انفعال الذى يثيره الشعر ، وان كان قد دل على الفكرة التى يريد أن يقولها ٠ يقول :

---

(١) Avicernna's commentary, p. 35.

(٢) الاشارات والتبيهات ، ج ١/ ٤٦٢ ، ٤٦٣ ؛ انظر أيضا شرح الطوسى حاشية ص ٤٦٣ ٠

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٢ ٠

« وأما القياس الشعرى ، وان كان لا يحاول ايقاع التصديق ، بل التخييل فانه يرى أنه يوقع التصديق ، ولا يعترف فيه من حيث هو شعر أنه كذب ، وهو يستعمل مقدماته على أنها مسلمة ، مثلا اذا قال : فلان قمر لأنه حسن ، فانه يقيس هكذا : فلان وسيم ، وكل وسيم قمر ، ففلان قمر • فهذا القول أيضا اذا سلم ما فيه ، لزم عنه قول • لكن الشاعر ليس يريد فى باطنه أن يعتقد هذا اللازم ، وان كان يظهر أنه يريده من حيث هو شاعر ، بل قصده ان يخيل بهذا اللازم استحسانا من النفس للممدوح ، كما اذا قال : ان الورد سرم بغل قائم فى وسطه روث ، فكأنه يحاول أن يقول : فكل ما هو سرم بغل بهذه الصفة فهو نجس قذره فان قوله ، وان كان قياسا ، أى اذا سلمت مقدماته لزم عنها المطلوب ، فانه ليس يروم بيان صحة اعتقاد هذا الرأى بقوله ، بل يريد أن تتقزز النفس عن المقول فيه تخيلا » (١)

وعلى الرغم من وجود هذا التعارض أو الاختلاف ، أو ما يبدو تعارضا واختلافا بين القياس الشعرى والقياس البرهانى فى المقدمات (التشكيل) والنتائج (الغاية) ، فان هذا الاختلاف لا يشكل تناقضا ما بين الشعر والبرهان أو الشعر والفلسفة ، لأنه يفترض أن يكون الشعر ملتزما — فى نهاية الأمر بما توصل اليه البرهان ، فتصبح مهمة الشعر هنا تقديم ما أثبت بالبرهان بالفعل . ولهذا تسخر امكانات الشعر وما لديه من قدرة على التخييل فى تخييل الحقائق البرهانية المراد توصيلها • ومن هنا قيل « ان كل مصدق به مخيل وليس ينعكس » (٢) • أو « ان كل مصدق به محرك للخيال وليس ينعكس » (٣) ، وهذا يعنى أيضا من بعض الوجوه أن هناك موازاة دائمة بين الشعر والبرهان تربطه به ، ذلك أنه يقدم نفس الحقائق والمعارف البرهانية ولكن على نحو تخييلى •

وبناء على هذا ينحصر الشعر فى مجرد الشكل المؤثر ، وتصبح الأقاويل الشعرية دون غيرها من الأقاويل هى « التى تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء كما يقول الفارابى (٤) ، سواء كان ذلك باستخدام المحاكاة أو التغييرات أو الحيل اللفظية والتركيبية التى من شأنها أن تحدث

---

(١) القياس ، ص ٥٧ ، ٥٨ •
(٢) الهداية ، ص ١٢٠ •
(٣) المصدر السابق ، ص ١٢٧ •
(٤) احصاء العلوم ، ص ٦٩ •

التأثير ، كما سنتحدث عن ذلك فيما بعده ويمكن القول بعبارة أخرى . ان ما يمكن أن يستخلصه الباحث من كل ما سبق أن التخييل ليس - فى نهاية الأمر - الا لونا من ألوان المعرفة النفسانية - ان صح التعبير - التى تعتمد على الكشف ، فالصورة التى يقدمها الشاعر بقصد اثارة الاستحسان أو التقزز ، على حسب ما تقتضيه الحقيقة البرهانية المراد توصيلهـــا الى العامى ، تستدعى خبرات سابقة تكون لدى المتلقى ، تجعله يعقد نوعا من المقارنة بين الصورة وما يماثلها فى الواقع ليصل الى أحد أمرين ، اما أن يقبل على الشيء واما أن ينفر عنه . ومن هنا تتأتى ضرورة التخييل وأهميته فى بث رأى ما أو اعتقاد - مثبت بالفعل - الى من هو عامى ، ولهذا حرص الفلاسفة على أن يكون الشعر فرعا من فروع المنطق ، كما حرصوا على أن يكون التخييل الشعرى موازيا للتصـــديق البرهانى ، لأنه يشكـــل أداة للمعرفة تعتمد على الاثارة النفسية للمتلقى التى يترتب عليها أن يقـــوم بالفعل الذى كان سيفعله لو علمه بالبرهان .

وللفارابى صورة دالة يحاول أن يقرب من خلالها فكرة التقابل بين البرهان والشعر ، فى الوقت الذى يؤكد فيه أيضا الصلة بينهما ، فيجعل نسبة الشعر الى الصنائع المنطقية كنسبة لعبة الشطرنج الى قود الجيوش فى الحرب ، وكنسبة صناعة عمل التماثيل الى سائر الصنائع العملية(١) . وهذه الصورة وان كانت تبرز الطبيعة التخييلية للشعر ، التى تفرقه عن المعايشة العملية للواقع ، فانها فى نفس الوقت تؤكـــد الأســـاس المنطقى والمعرفى المشترك بين الخبرة الفنية والممارسة البرهانية ، الا أن الأولى تنتمى الى المستوى التخييلى والثانية تنتمى الى المستوى اليقينى .

---

(٢) كتاب فى المنطق ، نسخة مصور من مخطوط جامعة براتيسلافا ، الورقة الثانية .

٣ ـ مهمة الشعر

١ ـ اللـــــــــذة :

ولكن اذا كنا قد عرفنا الصلة التى تربط مبحث المنطق ـ الذى يعد الشعر أحد فروعه ـ بالبناء الفلسفى الشامل عند الفلاســفة المسلمين ، وأن ارتباط الشعر بالمنطق ـ وان كان أدنى المباحث المنطقية باعتبـــاره نشاطا تخييليا ـ قد أناط به مهام نافعة ، تسهم فى بناء المجتمع الفاضل الذى يحلم به فلاسفتنا ، بناء على هذه العلاقة بين المنطق والفلسفة ، واذا كنا قد تعرفنا ـ أيضا ـ على الطبيعة التخييلية للشـــعر التى تميزه عن التصديق البرهانى والاقناع الخطابى ، والتى تؤهله للقيام بمهامه ، فان تساؤلنا عن ماهية هذا الدور الذى يقوم به الشعر يظل قائما . فيم ينفع الشعر ؟ وما هى المهام النافعة التى حددها له الفلاسفة ؟ وهل الشعر عندهم جاء مقتصرا على تحقيق الفائدة فقط أو أنه يؤدى أغراضـــا أخرى غير أن مفيدا ؟ ...

ماذا كان قد تبين أن التخييل الشـــعرى ـ عند الفلاسفة ـ بمعنى الاستجابة النفسية غير الواعية التى يترتب عليها سلوك المتلقى ازاء الشىء المخيل ـ اما أن يقتصر على التأثير الانفعالى ، فيصبح مجرد شعور باللذة أو العجب أو الدهشة ، واما أن يصحب ذلك الشعور سلوك ما ، فان مهمة الشعر تكون بناء على ذلك اما التأثير فقط ، بمعنى أن يهدف الشعر الى تحقيق اللذة أو الامتاع فحسب ، واما أن تتجاوز ذلك التأثير الانفعالى الى التأثير فى سلوك المتلقى وأفعاله . من هنا لا يختلف الفلاسفة المسلمون حول حقيقة أن الشعر نافع ولذيذ معا ، ولهذا تتحدد قيمته ـ عندهم ـ فى أنه مفيد وممتع ، ويبدو ذلك واضحا عند الفارابى الذى ينص صراحة على أن الشعر يستخدم فى أمور الجد وأمور اللعب ، يقول الفارابى :

« والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل فى الأمور التى هى جـــد ،

ومنها ما شأنها أن تستعمل فى أصناف اللعب • وأمور الجـــد التى هى جميــع الأشياء النافعة فى الوصول الى أكمل المقصودات الانسانية • وذلك هو السعادة القصوى (١) •

يبين نص الفارابى أن الشعر نافع وممتع ، فهو نافع من حيث أن له اسهامه الذى لا يمكن أن يغفل فى الارتقاء بالانسان ، عن طريق التأثير فى سلوكه ومن ثم توجيه أفعاله الى الوجهــة التى تمكنه من تحقيق الغــــاية القصوى من وجوده ، وهى السعادة التى هى أكمل المقصودات الانسانية على حد تعبيره • وفى الوقت نفسه هناك غرض آخر مقابل لهذه الأمـــور الجادة التى يستخدم من أجلها الشعر وهو اللعب •

ونظرة الفارابى الى مهمة الشعر على هذا النحو ، من حيث أنه يحقق هذين النوعين من الاستجابة لدى المتلقى وهما الشعور باللذة والتأثير فى سلوك المتلقى بقصد توجيه أفعاله تنسحب على الفنون الأخرى التى تشارك الشعر فى كونها محاكاة ، مثل الموسيقى والنحت والتصوير • يقــــول الفارابى :

« والألحان بالجملة صنفان على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الآخر المركبة ، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق . فان منها ما ألـــف ليلحق الحواس منه لذة فقط ، من غير أن يوقع فى النفس شيئا آخـــر ، ومنها ما ألف ليفيد مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات ، ويكون بها محاكيات أمور آخر » (٢) •

ويفصل الفارابى بين هاتين الوظيفتين اللعب أو اللذة ، والفائدة أو « الأمور التى هى جد » ، بحيث يصبح الشعر اما هادفا الى تحقيق اللذة أو تحقيق ما هو نافع ومفيد • ومن هنا نجده يدخل الشعر أو الأقاويل المحاكية ضمن ما يستعمله الانسان ليتفرح به فقط ، بحيث لا ينال من وراء تحصيله شيئا سوى الراحة واللذة فقط • وبعبارة أخرى يصبح الشعر وسيلة لتحقيق الراحة النفسية التى تقصد لذاتها لمجرد الالتذاذ بهـــا ، يقول الفارابى :

« كذلك ههنا معارف أخر (خارجة) تحصل بالحس خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة ، قد يتشوقها الانسان ويقتصر منها على علمها

---

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٤•

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٨٠•

وادراتها فقط ، وعلى اللذة التى تلحقه من ادراكها مثل الخرافات والأحاديث وأخبار الناس وأخبار الأمم التى انما يستعملها الانسان ويسمعها ليتفرح بهـا فقط ، فانه ليس معنى التفرح سوى أن ينال الانسان راحة ولذة فقط . وكذلك النظر الى المحاكين وسماع الأقاويل التى يحاكى بها أيضا وسماع الأشعار ومرور الانسان على ما يفهمه من الأشعار والخرافات التى يحدث بها ويقرؤها ، هى أمور انما يستعملها المتفرح بها والمستريح اليها للالتذاذ بما يفهمه منها فقط . وكل ما كان ادراكه لما يدركه أتقن كانت لذته اكمل . وكل ما كان المدرك أفضل وأكمل فى نفسه كان الالتذاذ بادراكه أكمل وأتم . فهذه أيضا معارف وادراكات انما يوقف منهـا على الادراك فقط وعند الالتذاذ فقط بالادراك (١) .

ولكن على الرغم من هذا ، فان الفارابى يحدد بشكل قاطع أفضلية الصنف الثانى من الفن (الذى يفيد مع اللذة شيئا آخر) عن النصف الأول ـ الذى يفيد لذة الحواس فقط ـ لما يقدمه من منفعة مباشرة تتصل بتقويم الانسان وتهذيبه حتى تصل به الى درجة من الكمال تجعله فردا نافعا فى المجتمع الفاضل (٢) ، وفوق هـذا فانه يحرص على ألا يكون الشعور باللذة أو المتعة فى الشعر مقصودا لذاته ، وليس ذلك تقليلا من شأن هذا الجانب فى الشعر بل تقديرا له ، لقد أدرك الفارابى أن هـذا اللعب الذى يقدمه الشعر ضرورى لموصلة المرء حياته ، بل ان المقصود من هذا اللون من الشعر تحقيق نوع من الراحة للانسان يعينه على استرداد طاقاته التى يتوجه بها نحو أفعال الجد ، وتجديدها ، يقـول الفارابى :

« ان أصناف اللعب انما يقصد بها تكميل الراحة ، والراحة انما يقصد بها استرداد ما ينبعث به لانسان نحو أفعال الجد ... فأصناف اللعب انما يقصد بها أمور الجد ، فليس يطلب اذا لذاته ، وانما يطلب لينال به بعض الأشياء التى توصل الى السعادة القصوى ، فهذه الجهـة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلا فى الانسانية » (٣) .

يقر الفارابى اذن الجانب الممتع فى الشعر وكـونه ـ فى الوقت نفسه ـ جادا نافعا ، لكنه يجعل هذه الغاية (اللعب) غاية موجهـة ، بمعنى أنها تستخدم من أجل الأمور الجادة والنافعة ، ولم يكن الفارابى

---

(١) فلسفة ارسطو طاليس ، ص ٦١ .
(٢) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٠ .
(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٤ ، ١١٨٥ .

أول من أدرك ضرورة اللعب أو اللهو أو اللذة فى حياة المرء ، كى يستطيع مواصلة حياته بأعبائها ومشقاتها من أجل السعى نحو تحقيق السعادة ، اذ سبقه الى ذلك أبو زكريا الرازى الذى يرى أنه ينبغى أن يريح العاقل جسده من (الهم والفكر) بأن « ينيله من اللهو والسرور واللذة بقدر ما يصلحه ويحفظ عليه صحته لئلا يخور وينهد وينهك » (١) • وفى الوقت نفسه يؤكد الرازى أن هذا اللهو وذاك السرور لابد من أن يكونا من أجل تجديد طاقات الانسان ليواصل فكرة وهمه اللذين يصلان بالانسان العاقل الى غاياته الانسانية ، يقول الرازى :

« فانه ينبغى أن يكون نيلنا واصابتنا من اللهو والسرور لا أنها لها لنفسها ، بل لكى نتجدد ونقوى به على العدو فى فكرنا وهما اللذين بهما نبلغ مطالبنا (٢) •

غير أن الفارابى يمضى قدما فى تأكيد فكرة أن الفن الجاد هو الأعلى قيمة والأسمى مكانة ، لأنه أكثر غناء وفائدة من غيره ، ويتضح ذلك من حديثه عن الألحان والموسيقى :

« ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها ، على ما تبين فى الصناعة المدنية ، صارت الألحان الكاملة نافعة فى افادة الهيئات والأخلاق ونافعة فى أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم ، وليس انما هى نافعة فى هذه وحدها ، لكن وفى البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم » (٣) •

ويقوم الشعر — عند ابن سينا — بأداء هاتين الوظيفتين (وهما اللذة والفائدة) أيضا ، الا أن ابن سينا لم يتحدث عنهما على ذلك النحو التنظيرى المفصل الذى وجدناه عند الفارابى ، فضلا عن الاختلاف البين بينهما فى استخدام المصطلح •

يفصل ابن سينا فصلا تاما بين هاتين الغايتين ، ويتضح ذلك أولا عندما يتحدث عن غاية الشعر عامة ، حيث يذكر أن الشعر قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية (٤) • وثانيا عندما يتحدث

---

(١) الرازى (أبو بكر بن محمد زكريا) : رسائل فلسفية ، دار الآفاق الجديدة بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٦٢•

(٢) المصدر السابق ، الصفحة نفسها •

(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨١•

(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٢•

عن غاية الشعر عند العرب ، حيث يرى أن « العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال ، والثاني للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه » (١) ٠ ويفيد « التعجيب » أو « العجيب » معنى الدهشة واللذة المترتبة على الاثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي ، وقد يفيد هذا معنى اللعب أو اللذة ــ عند الفارابي ــ التي ليس وراءها منفعة ما ، أما الأغراض المدنية التي يستخدم فيها الشعر عند ابن سينا ، فهي تشير الى الغاية التربوية والأخلاقية والاجتماعية للشعر ، أي (أمور الجد) عند الفارابي ٠

غير أن ما يلفت النظر أن التعجيب الذي يتحدث عنه ابن سينا كغاية للشعر قد يبدو تعجبا مقصودا لذاته ، بمعنى أنه يفتقد البعد الأخلاقي الذي نراه للعب عند الفارابي ، وقد لا يشعرنا نصا ابن سينا السابقان بأفضلية الشعر الجاد أو النافع على الشعر الذي يهدف الى تحقيق اللذة فقط ، لكن هذا غير صحيح ، ذلك لأن ابن سينا ــ وكما سنرى فيما بعد ــ ركز بشكل أساسي على المهمة الأخلاقية للشعر التي تتضاءل ازاءها اللذة أو التعجب ، ويتضح ذلك من تقديره الشديد للشعر الهادف ، خاصة عندما يعقد المقارنة بين الشعر اليوناني ــ الذي يراه نموذجا لما ينبغي أن يكون عليه الشعر ــ وبين الشعر العربي الذي لا يحوز رضاه لافتقاده الأخلاقية ٠

لكن تصور الفلاسفة ــ عموما ــ عن اللذة في الشعر يأتي مصاحبا لحديثهم عن المحاكاة ، فاللذة تكاد تكون سمة لصيقة بالمحاكاة ، حتى لو كانت المحاكاة موجهة الى أمور الجد ، فالمحاكاة في حد ذاتها ملذة ، غير أن هذه اللذة تقيم على أساس ما تقدمه من نفع أو ما تقترن به من فائدة ، وهي في الوقت نفسه تجعل الشعر أكثر تأثيرا في الناس من البرهان أو الصدق ، ومن هنا يصبح الشعر أداة تعليمية ، لأنه أكثر قبولا لديهم من البرهان ، ومن ثم يمكن أن يفهم قول ابن سينا : « وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق » (٢) ٠ بل ان هذه اللذة تمثل أحد الأسباب في وجود الشعر نفسه ، فحب الناس للمحاكاة منذ الصغر يرتد الى الأثر الذي تخلفه في نفوسهم ، وهو اللذة والفائدة معا ، والمحاكاة ــ بصفة عامة ــ

(١) المصدر السابق ، ص ١٧٠٠

(٢) فن الشعر كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٢٠

كما يرى ابن سينا تقوم مقام التعليم كما هو الحال فى الاشارة التى تحاكى بها المعانى ، فاذا اقترنت العبارة بالاشارة أو المحاكاة ـ المحاكاة بالقول ـ بالاشارة فانها توقع المعنى فى النفس ايقاعا جليا وأكثر تأثيرا لالتذاذ النفس بالمحاكاة (١) .

وتقترن اللذة فى الشعر ـ عند ابن رشد ـ بالفائدة ، خاصة التعليم، فيذهب الى أن وجود التشبيه والمحاكاة للانسان أمر فطرى يختص به الانسان من بين سائر الحيوانات ، والعلة فى ذلك ـ كما يرى ابن رشد ـ أن « الانسان هو الذى يلتذ بالتشبيه للأشياء التى قد أحسها وبالمحاكاة لها » (٢) . ويضيف الى ذلك أن سرور الانسان بالمحاكاة والتذاذ بها أمر يرتد الى الفطرة الانسانية التى تؤثر التشبيه والمحاكاة وتلتذ بها دون غيرها من الصور المحسوسة فى الواقع ، وبسبب فرح الانسان بالمحاكاة والتذاذه بها تصبح أداة معينة على الفهم ، يقول ابن رشد :

« والدليل على أن الانسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح : هو أنا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التى لا نلتذ باحساسها ، وبخاصة اذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثل ما يعرض فى تصاوير كثير من الحيوانات التى يعملها المهرة من المصورين ، ولهذه العلة استعمل فى التعليم عند الافهام والتخاطب والاشارات ، فانها أداة معينة على فهم الأمر الذى تقصد تفهيمه ، لمكان ما فيها من الالتذاذ الذى هو موجود فى الاشارات من قبل ما فيها من التخييل ، فكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولا له (٣) .

فاللذة التى يحققها الشعر تتأتى من اعتماد الشعر على المحاكاة ، كذلك فان اللذة الناجمة عن الشعر هى ذاتها التى تحققها سائر الفنون التى تعتمد على المحاكاة كالتصوير أو الرسم ، والسر فى هذا (وجود اللذة) أن المحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع ، وأنها تتوسل بوسائط حسية مثيرة كالألوان والتزاويق فى الرسم ، والصور والموسيقى فى الشعر ، تلك التى ينفعل بها المتلقى ، ومن ثم فهى تستميله ثم تعينه على فهم ما يراد افهامه له .

والدليل على ذلك ـ كما يقول ابن سينا ـ أنك لا تفرح بانسان ،

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٧١.
(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠٦.
(٣) تلخيص الشعر ، ص ٦٩ ، ٦٠ ، فن الشعر ، ص ٢٠٦.

ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد ، وان بلغ الغاية فى تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية · ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص (١) ·

فابن سينا يقدر الجانب الممتع فى الفن عموما ــ وليس الشعر فقط ــ ، بل ان اللذة أو المتعة أو الفرحة التى تحققها المحاكاة فى الفن ــ فى تصوره ــ هى التى تسوغ للمتلقى الاقبال على هذا الفن وتفضيله على الواقع رغم بعده واختلافه عن هذا الواقع · ويتتبع ابن رشد خطى ابن سينا فى تقدير جانب المتعة فى الفن محددا السبب فى تفضيل الناس الشىء المحاكى عن صورته الحقيقية فى الواقع ، مشيرا بذلك الى الوسائط الحسية المثيرة التى يستخدمها الفن فتجذب الناس وتدعوهم الى الالتذاذ به · يقول ابن رشد :

« الالتذاذ ليس يكون بذكر الشىء المقصود ذكره دون أن يحاكى ، بل انما يكون الالتذاذ به والقبول له اذا حوكى ، ولذلك لا يلتذ انسان بالنظر الى صور الأشياء الموجودة أنفسها ، ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان · ولذلك استعمل الناس فى صناعة الزواقة والتصوير » (٢) ·

ومما يؤكد التذاذ الناس بالمحاكاة أن الناس قد تستقبح شيئا موجودا فى الواقع ، وتسر فى الوقت نفسه بتأمل صورته ، ويشير الى هذا نص ابن سينا :

« والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذر منها ، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها اذا كانت أتقنت · ولهذا السبب ما صار التعليم لذيذا ، لا الى الفلاسفة فقط ، بل الى الجمهور ، لما فى التعليم من المحاكاة ، لان التعليم تصوير ما للأمر فى رقعة النفس · ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التى هى أمثالها ، فان لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم ، بل انما يلتذون قريبا ما يلتذون من نفس النقش فى كيفيته ووضعه وما يجرى مجراه » (٣) · وهذا يعنى أن المحاكاة تعدل

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧٩ ·

(٢) تلخيص الشعر ص ٨١ ، فن الشعر ، ص ٢١٠ ·

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٧١ ، ١٧٢ ، قارن بالخطابة (لابن سينا) ص ١٠٣ ، ١٠٤ ·

من صورة الواقع ، وتخلف احساسا باللذة حتى لو كان الشيء المحاكى مستبشعا في الواقع ، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المحاكاة لذيذة في حد ذاتها ، حتى لو كان موضوعها قبيحا ، وذلك لتقديمها الصورة المائلة في الواقع بشكل حيوى وحسى ملموس ، ولهـذا استعملت المحاكاة في التعليم ، وصار بسببها التعلم لذيذا بالنسبة للجمهور (متلقى الشعر) .

وعلى الرغم من تقدير الفلاسفة المسلمين لجانب المتعة في الفن - عموما - فانهم حرصوا على أن يكون هناك توازن ما بين المتعة (أو اللذة) والفائدة في العمل الفني . ومن البديهى بالنسبة لتصورهم عن الشعر - باعتباره وسيلة تخييلية لنقل المعارف والحقائق - التى توصل اليها البرهان - الى الجمهور والعامة - أن يجمع الشعر بين هاتين الغايتين اللذة باعتباره تخييلا - التركيز هنا يكون على الشكل المؤثر - والفائدة وهى تتضمن المحتوى القيمى والأخلاقى الذى يفرضه العقل أو الحاكم الفيلسوف .

فالفارابى يحرص على أن يوازن بين جانبى اللذة والفائدة كغايتين للشعر ، يبدو ذلك في تعريفه لطراغوذيا (المأساة) مع ادراكه بأن هذا النوع الأدبى خاص باليونانيين وحدهم . يقول الفارابى :

« أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم ، يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه ، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها ، يمدح بها مدبرو المدن » (١) .

كما يقيم ابن سينا هذا التوازن في تعريفه (للطراغوذيا) أيضا التى يرى أنها تهدف الى المتعة وتحقق الغاية الأخلاقية في وقت واحد ، فيقول ان هذا النوع من الشعر « له وزن طريف لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الانسانية (٢) ، كما يشير الى ذلك مرة أخرى ، حيث يرى أن (طراغوذيا) هو النوع الأدبى الذى تذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيذ (٣) .

وبالاضافة الى ما سبق ، يحرص ابن سينا حرصا شديدا على تأكيد أن الشعر أو المحاكاة لا ينبغى أن تكون مقصودة لذاتها وأنه ينبغى أن تكون

---

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٣ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٧٦ .

موجهة اما الى مدح واما الى ذم · وينظر الى المحاكاة الصرفة ــ التى لا يراد منها مدح ولا ذم ــ على أنها « قوم هذر » (١) · ولا يختلف ابن رشد عن ابن سينا ، بل يبدو أكثر تشددا ، فاللذة عنده ليست أى لذة اتفقت ، وانما هى لذة ذات محتوى أخلاقى ، لأنها لابد من أن تقترن بتخييل الفضائل فتلك هى التى تناسب صناعة المديح (أو الطراغوذيا) · ومن ثم يستنكر ابن رشد أن يدخل الشعراء أشياء فى مدائحهم لمجرد الالتذاذ بهـا أو التعجب فقط دون أن تكون هذه المدائح مثيرة لانفعالى الخوف والحزن · يقول ابن رشد :

« ومن الشعراء من يدخل فى المدائح أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة ··· وهذا الفعل ليس فيه مشـــاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه · وذلك أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أى لذة اتفقت ، لكن انما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل ، وهى اللذة المناسبة لصناعة المديح » (٢) ·

ولا نجد من بين هؤلاء الفلاسفة ــ غير الفارابى ــ الذى يلمس بشكل مباشر خطورة اختلال التوازن بين جانبى اللذة والفائدة من الشعر ، بحيث يطغى جانب الامتاع أو اللذة على الجانب الجاد والنافع والمفيد فى الشعر ، فيظن أن المقصود من الشعر هو اللهو أو اللعب أو الامتاع فقط · فمثل هذا الأمر يحدث ــ فى زعم الفارابى ــ عندما يسود فكر المـــدن الظـــالمة أو الجاهلية ، الذى يضل السبيل الى السعادة الحقة أو يجهله ، فيخفق فى تحقيقها للناس ، ومن ثم يصور هذا الفكر الفاسد ــ للناس ــ الأشـــياء المتعبة على أنها الشقاوة ، والراحة وأصناف اللعب على أنها هى السعادات ، لأن أفعالها تشبه السعادة الحقة ، فيتحولون الى طلب أفعالها ، كما يعجز مثل هذا الفكر عن ادراك الدور الحقيقى للفن عامة ، وللشـــعر بشكـــل خاص · فيظن أن الراحة التى يقدمها جانب اللعب فى لشعر هى المقصود الأول من هذا الفن ، ومن هنا يميل هذا الفكر بالناس الى طلب الأقاويل التى من شأنها أن تستعمل فى اللعب فقط ، أو ما يحقق الراحة التى يظن بها أنها هى السعادة الحقة ــ وذلك ما حدث فى عصر الفارابى على حـــد قوله : ــ ويترتب على هـــذا أن يتجه الجمهور نحـــو أفعال هذا الجانب ، وينصرفوا عن الأمور التى يمكن أن ينالوا بها السعادة الحقة · ومن ثم

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٨٨·

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، فن الشعر ، ص ٢٢٠·

ينحرف الفن ــ بما فى ذلك الشعر ــ ويأتي بما تنهى عنه الشرائع · ولهذا أصبح التخييل مرذولا عند أهل الخير فى عصره بشكل يكلفه عناء كبيرا فى توضيح أهمية الفن وجدواه للفضلاء وأهل الخير من أبناء عصره (١) ·

ولكن ــ وعلى أية حال ــ فانه يمكن القول ــ أخيرا ــ ان الفلاسفة المسلمين حرصوا على ان تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية فى العمل الشعرى ، لأن كلا منهما يسهم بشكل فعال فى سعى الانسان نحو تحقيق وجوده الأفضل ، ويسعى البشر عموما ــ نحو تحقيق السعادة ·

٢ ــ الفائدة :

(أ) الغاية التعليمية :

وتتأتى فائدة الشعر عند فلاسفتنا من أنه يحقق غايتين أساسيتين ، الأولى غاية تعليمية صرفة ، والأخرى غاية تربوية أخلاقية ، وكل منهما ــ يرتبط بتحقيق الكمال الانسانى فى المدينة الفاضلة ، ويعتمد ــ أساسا ــ على الطبيعة التخييلية للشعر ، ذلك أنه اذا كان قد تبين أن التعليم والتأديب هما وسيلتا المعلم أو المرشد أو الفيلسوف لا يجاد الأمور الجزئية فى المدن ، فان الشعر يقوم عن طريق التخييل والمحاكاة بدوره فى تعليم أهل المدن من ناحية وتأديبهم من ناحية أخرى ·

وترتبط المهمة التعليمية التى يقوم بها الشعر بتقريب المعارف النظرية أو الأشياء المشتركة التى ينبغى أن يعلمها أهل المدينة الفاضلة ، والتى لابد من معرفتها ــ بداية ــ تمهيدا لتحقيق الكمال المنشود ·

ويسند كل من الفارابى وابن رشد تلك المهمة للشعر على نحو مباشر ، وهذا ما توضحه نصوص لهما تميزا بها عن ابن سينا وغيره من الفلاسفة · اذ يفرق الفارابى بين طريقين للتعليم هما التصور (طريق الخاصة) والتخيل (طريق العامة) ؛ فالأشياء النظرية اما أن ترتسم فى نفس الانسان كما هى موجودة ، وهذا هو التصور واما أن ترتسم خيالاتها ومثالاتها وذلك هو التخيل · يقول الفارابى :

« ومبادىء الموجودات ومراتبها والسعادة ورئاسة المدن الفاضلة

---

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٦ ، ١١٨٧ ·

اما أن يتصورها الانسان ويعقلها واما أن يتخيلها · وتصورها هو أن ترتسم فى نفس الانسان ذواتها كما هى موجودة فى الحقيقة · وتخيلها هو أن ترتسم فى نفس الانسان خيالاتها ومثالاتها وأمور تحاكيها (١) ·

والذين يتوجهون الى السعادة « مقصورة » ويتقبلون المبادىء وهى « متصورة » كما يقول الفارابى ـ هم الحكماء · وبعبارة أخرى ، ان التصور هو ما يختص به الفلاسفة أو الحكماء أو من يليهم اتباعا لهم وتصديقة وثقة بهم · أما الباقون وهم عامة الناس الذين لا قدرة لهم سواء بالفطرة أو بالعادة على تفهم تلك المبادىء أو تصورها فأولئك ينبغى أن تخيل لهم مبادىء الموجودات ومراتبها والعقل الفعال والرئاسة الأولى كيف تكون بأشياء تحاكيها (٢) ·

من هنا يلح الفارابى على أن الأشياء النظرية ينبغى أن تفهم العامة مثالاتها ، وذلك عن طريق الشعر ، أو أن تمكن فى نفوسهم بالاقناعات وذلك بواسطة الخطابة ، لأن هؤلاء غير قادرين على تفهم تلك الامور بالطرق البرهانية (٣) ·

اذ أن طرق البراهين اليقينية التى تحصل بها الموجودات أنفسها معقولة ولا تستعمل الا فى تعليم من سبيله أن يكون خاصيا (٤) ·

ويتفق ابن رشد مع الفارابى فى هذا التصور ، حيث يرى ابن رشد أن العلوم النظرية تغرس فى نفوس أهل المدن عن طريق الأقاويل الخطابية والشعرية · فى حين أن الطريقة التى يتعلم بها الخواص العلوم النظرية هى الطرق الحقيقية · ويعلل ذلك بأن افلاطون استخدم الطرق الخطابية والشعرية فى تدريس الحكمة للجمهور ، لأن الجمهور فى هذه الحالة يكونون أمام أحد أمرين ، اما انهم يستطيعون معرفة الحقائق النظرية عن طريق الأقاويل البرهانية ، واما انهم لا يستطيعون على الاطلاق · ولما كان الأمر الأول يستحيل بالنسبة للجمهور ، فان الشعر يصبح هو الطريقة المناسبة التى تعين المرء على تحقيقه ما يمكنه من الكمال الانسانى (٥) ·

---

(١) السياسة المدنية ، ص ٨٥ ، ٨٦ ، راجع ايضا آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ١٢٢·

(٢) السياسة المدينة ، ص ٨٥ ، ٨٦·

(٣) تحصيل السعادة ، ص ٣٠·

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٦·

(٥) Averroes on Plato's Republic, p. 10.

والاضافة التى يحققها ابن رشد ويتميز بها عن الفارابى أنه يرى ان الأقاويل الشعرية ليست هى السبيل الى تعليم الجمهور فقط ، وانما تستخدم ايضا فى تعليم الصبية بل هى أكثر ملاءمة لتعليم الصغار على حد تعبيره — ، حتى اذا كبروا استعملت معهم الاقاويل البرهانية ، ذلك اذا كانوا سيصبحون حكماء ، اما الذين لا يرقون الى هذا المستوى من التعليم لسببما فى طبيعتهم ، فانهم يظلون أدنى من ذلك ، فتستخدم معهم الاقاويل الجدلية أو الطريقان الشائعان فى تعليم الجمهور ، وهما الطرق الخطابية والشعرية (١) .

يصبح الشعر — اذن — وسيلة لتعليم الجمهور والعامة وتقريب المعارف النظرية والحقائق الفكرية التى يعجزون عن التوصل اليها بالبرهان ، بل انه — أى الشعر — ينجح فى تمكين هذه الاشياء النظرية من نفوسهم ، ولهذا يرى الفارابى أن « التخييل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل فى نفوسهم رسومها بمثالاتها »(٢) .

والسبب فى اسناد تلك المهمة للشعر على وجه خاص أنه يقوم بشكل أساسى على التخييل والمحاكاة ، والتخييل والمحاكاة فى هذا السياق — لا يخرجان عن حدود التصوير والاستخدام الحسى للغة عموما ، وهو ما يعتمد عليه الشعر بشكل أساسى ، فالتصوير يساعد على تقديم الافكار المجردة والاشياء بشكل حسى ملموس بحيث يمكن للعامى أن يتعرف على تلك الافكار ويفهمها ويتعلمها . وبالاضافة الى هذا ، فان المحاكاة بالمثالات ، التى يقصد بها التشبيه ، تقوم على علاقة المقارنة بين شيئين ، تجمع بينهما المشابهة أو المماثلة ، مما يساعد على تقريب الشىء أو الأمر المطلوب توصيله للجمهور الى أفهامهم ، بل وشرحه وتوضيحه . وبهذا تصبح الأشياء النظرية التى يصعب على الجمهور فهمها سهلة ، فالشعر يتيح هذه السهولة بوسائله التصويرية المختلفة ، ولهذا يرى الفارابى أن تعليم جمهور الامم وأهل المدن انما يسهل فن طريق التخييل أى تخييل الأمور التى ثبتت ببراهين يقينية (٣) ، ذلك أنه — وكما يرى ابن رشد — بدلا من أن يتعرف على جوهر الشىء — وهو أمر صعب بالنسبة للعامل — فانه يتعرف على

---

(١) Averroes on Plato's Republic, p. 18, 19

(٢) فلسفة ارسطوطاليس ، ص ٨٥ .

(٣) تحصيل السعادة ، ص ٣٦ .

شبيهه أو نظيره أو مماثله مما يقرب اليه ذلك الشيء المحاكى ، شريطة أن يكون هذا الجوهر قد عــرف وتفهم من قبل · ومن هنا يطلق ابن رشد على الشعر « التعليم الشــعرى » (١) تثبيتا للدور التعليمى الذى يقوم به الشعر فى تقريب الاشياء التى يعسر فهمها واستنادا الى المحاكاة التى يتقوم بها الشعر ·

وتتفاوت مراتب الامور التى تحاكى بها الاشياء النظرية ــ مبادىء الموجودات والسعادة ومراتبها ــ عند كل من الفارابى وابن رشد ــ من حيث القرب أو البعد عن الحقيقة أو الأصــل ، والصــــدق والــكذب ، والجودة فى المحاكاة . يقول الفارابى :

« والأمور التى تحاكى بها هذه تتفاضل ، فيكون بعضها أحكم وأتم تخييلا ، وبعضها أنقص تخييلا ، وبعضها أقرب الى الحقيقة ، وبعضها أبعد عنها ، وبعضها مواضع العناد فيه قليلة أو خفيـــة ، أو تكون مما يعسر عنادها ، وبعضها مواضع العناد فيه كثيرة أو ظاهرة ، أو تكون مما يسهل عنادها وتزييفها » (٢) ·

وحين يفاضل الفارابى بين هذه المراتب فانه يحكم فى اختياره معيارا فنيا ، حيث يجعل الاسبقية لما كان اتم محاكاة ، ويليه ماكان أقرب الى الحقيقة . يقول الفارابى :

« ··· وان كانت تتفاضل أختير أتمها محاكاة ، والتى مواضــع العناد فيها اما غير موجودة أصلا ، واما يسيرة أو خفية ، ثم ماكان منها أقرب الى الحقيقة ، ويطرح ما كان غير هذه من المحاكاة » (٣) ·

أما ابن رشــد ، فهو يحكم معيارا أخلاقيا ، حيث يفضل المحاكاة القريبة من الأصل ، بينما يستبعد بل يرفض المحاكاة البعيدة (الكاذبة) ويرتبط ذلك الاختبار عنده بتربية النشىء ، فهو ــ وقد جعل الشعر وســيلة أساسية لتعليم النشء وتربيتهم ــ يحس ما للشـــعر من تأثير فى تكوين عقولهم · وهو اذ يهتم بصحة نشأتهم العقلية اهتمامه بصحتهم البدنية يحذر من استخدام المحاكاة البعيدة عن الاصل أو الزائفــة

---

(١) كتاب النفس ، ص ٥٠ ، ٥١ ·

(٢) السياسة المدنية ، ص ٨٦ ، أيضا :
Averroes on Plato's Republic, p. 19.

(٣) السياسة المدنية ، ص ٨٧ ·

(٤) Averroes on Plato's Republic, p. 18, 19.

أو التمثيل بالحكايات الكاذبة مثـل القول الشائع عنـد المتكلمين ــ فى أيامه ــ من أن الله فاعل الخير والشر ، وان كان هو فى حقيقة الأمر خيرا محضا ، ذلك ان مثل هذا القول يفسد عقول الصغار ــ الذين ليس لديهم القدرة على التمييز بين ما هو صادق وما هو كاذب لما ينطوى عليه من انتقاص لكمال الله وخيريته ٠ وابن رشد اذ يحس خطورة تأثير الشعر على هؤلاء الصغار ــ على هذا النحو ــ لا يجد غضاضة ــ فى ذات الوقت ــ فى تخييل الامور والافعال الالهية ومحاكاتها بأشباههـا من الافعال الارادية وأفعال القوى الطبيعية ، كذلك محاكاة المعقولات بأشباهها من المحسوسات ومحاكاة السعادة القصوة التى هى غاية الأفعال الانسانية بأشباهها من الطبيعيات التى يعتقد أنها الغاية (١) ٠

(ب) الغاية التربوية والاخلاقية :

وكما يفيد الشعر فى تعليم الجمهور والنشىء المعارف النظرية ، يسهم أيضا فى تأديبهم وتهذيبهم ليرتقى بهم الى الحال الأفضل ، وذلك بغرس الفضائل والصناعات العملية فيهم حتى يؤدوا أفعالهـا التى تقودهم الى ان يصبحوا أفرادا نافعين فى المجتمع الفاضل . فالشعر يسـاعد على السلوك الانسانى والأخلاقى ٠ والسبب فى ذلك هو تلك الطبيعـة التخييلية التى يتميز بهـا الشعر ، فالشعر وحده هو الذى يفلح فى تحقيـق اثارة انفعـالية ما للعوام تدفعهم وتحثهم بدورها على ايثار الفعل الجميل وتجنب الفعل القبيح .

ولقد اتفق كل من الفارابى وابن رشد على أن هنـاك طريقتين سلكهما الحاكم أو الفيلسوف لتحصيل الفضائل فى نفوس العامة ، اما الاقناع وذلك بالاقاويل الخطابية أو الشعرية ، واما الاكراه .. يقول الفارابى :

« واما الفضائل العملية والصناعات العملية فبأن يعودوا (أى العامة والجمهور) أفعالها وذلك بطريقين ، أحدهما بالاقاويل الاقناعية والاقاويل الانفعالية وسائر لاقاويل التى تمكن فى النفس هذه الافعال والملكات تمكينا تاما ، حتى يصير نهوض غزائمهم نحو أفعالها طوعا ، استعمالها ٠ والطريق الآخر هو طريق الاكراه » (٢) ٠

(١) Ibid. p. 19, 20.

(٢) تحصيل السعادة ، ص ٣١ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٤٠ ٠

أما ابن رشد فهو ينص صراحة على ان الاقاويل الشعرية هي التي تستخدم في تحصيل الفضائل في نفوس المدنيين ، فيقول :

« انا نقول ان هناك طريقين تحصل بهما الفضائل في نفوس المدنيين ، أحدهما الأقاويل الخطابية والشعرية ، والآخر الاكراه (١) . كما يقول ابن رشد ، ان اولئك المدنيين يمكن أن يقادوا الى أداء أفعال تلك الصناعات والفضائل العملية من خلال نوعين من الأقاويل ، هما الاقاويل الاقناعية والانفعالية تلك التي توجههم نحو اكتساب الخصال الفاضلة (٢) . ويشير ابن رشد - في الوقت نفسه - الى فائدة الموسيقى في تهذيب الناس وتقويمهم ، وهو لا يقصد هنا الموسيقى في حد ذاتها ، وانما الالحان المصاحبة للاقاويل المحكية أو الشعرية أو على حد قوله : « الاقاويل المحكية ذات اللحن » ، فهو يجعلها معينة للشعر في تهذيب أهل المدن ، لان مصاحبة الموسيقى للأقاويل المحكية تجعلها أكثر تأثيرا وتحريكا للنفس (٣) وقد أشار الفارابي الى الفكرة ذاتها قبل ابن رشد ، حيث ذهب الى أن أقسام الالحان تابعة لاقسام الشعر من حيث قيامها بوظائفها في تهذيب نفوس أهل المدن وتقويمهم وغرس الفضائل فيهم (٤) .

واذا كان الامر كذلك ، فانه يمكن الوقوف على هذا الدور التربوي الاخلاقي للشعر على نحو واضح ومحدد في نص للفارابي ، يتحدث فيه عن الغايات الاخلاقية والتربوية للشعر ، التي ترتكز بشكل أساسي على الطبيعة التخييلية للشعر . يقول الفارابي :

« الأشعار كلها انما استخرجت ليجود بها تخييل الشيء وهي ستة أصناف ، ثلاثة منها محمودة ، وثلاثة مذمومة ، فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به صلاح القوة الناطقة ، وأن تسدد أفعالها وفكرها نحو السعادة ، وتخييل الأمور الالهية والخيرات ، وجودة تخييل الفضائل وتحسينها ، وتقبيح الشرور والنقائص وتخسيسها . والثاني الذي يقصد به الى ان تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة الى القوة من عوارض النفس ، ويكسر منها الى ان تصير الى الاعتدال ، وتنحط

(١) Averroes on Plato's Republic, p. 10.
(٢) Averroes on Plato's Republic, p. 11.
(٣) Ibid, p. 17.
(٤) فصول المدني ، ص ١٣٦ .

عن الافراط ، وهذه العوارض هى مثل الغضب ، وعــــزة النفس والقسوة ، والقحة ، ومحبــة الكرامة ، والغلبــة ، والشره ، وأشباه ذلك ، ويسـدد أصحابها نحو استعمالها فى الخيرات دون الشرور .. والثالث الذى يقصـد به الى أن تصلح وتعتـدل العوارض المنسوبة الى الضعف واللين من عوارض النفس ، وهو الشهوات واللذات الخسيسـة وزور النفس ورخاوتها ، والرحمـة ، والخوف ، والجزع ، والحيـاء ، والترفه ، واللين وأشباه ذلك ، لتكسر وتنحط من افراطها الى أن تصير الى الاعتدال ، ويسدد نحوها استعمالها فى الخيرات دون الشـرور .. والثلاثة المذمومة هى المضادة للثلاثة المحمودة ، فان هذه تفسد كل ما تصلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال الى الافراط » (١) .

فالفارابى يحدد فى هذا النص ثلاث مهام نافعة أو محمودة للشعر، تتضافر كلها من أجـل تكوين الانسان الفاضل . وفى الوقت نفسه يشير الى ثلاث مهام أخرى مذمومة هى على النقيض من تلك المهام المحمودة. أما المهـام المحمودة فأولها أن الشعر يعين المـرء على استكمال قـواه الناطقة واصلاحها وتقويمها ، بأن يوجه فكرها نحو السعادة وما ينبغى أن يؤدى من افعال لتحقيق تلك الغاية ، وذلك بتصوير الامور الالهيـة أو تخييلها ، بشكل محبب الى النفوس ، واظهار الفضـائل فى أحسن الصـــور ، وذلك بتحسينها ، والحث على أفعالها ، وتصـوير الشرور والرذائل بأقبح الصـور بتقبيحها والتنفير من أفعالها . أما الغاية الثانية التى يقوم بها الشعر فهى تختص بتقويم القوة الغضبية التى تنبعث الى دفع المنافى والضار ، ثم تدفع بالانسان الى طلب الغلبة والكرامة وحب الانتقام ، وذلك بالحد من افراطها ، حتى تصبح معتدلة ، ومن ثم توجه أفعالها الى الخير بدلا من الشر . فى حين تختص الغاية الثالثة المحمودة تكسر الجـانب الشهوانى فى الانسان ، والذى يسعى لجلب الضرورى والنافع من الشهوات واللذات الخسيسة ، والذى يستميل المـرء الى الخضوع للعوارض المنسوبة الى الضعف واللين من النفس ، مثـل زور النفس ورخاوتها والرحمـة والخوف ، والوصول بهـذه العوارض الى حد من الاعتدال يعين أصحابها على استخدامها فيما يفيـد فى الخير .

هذه هى الاغراض أو الغايات المحمودة التى يحـددها الفارابى للشعر ، أو التى ينبغى على الشعر أن يسعى لتحقيقها ، فى الوقت الذى

---

(١) فصول المدنى ، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

يستنكر فيه ويرفض ثلاث غايات مذمومة لانها مفسدة وضارة بتكوين الانسان الفاضل ، ان أردنا له أن يكون فاضلا ، فينبغى اذن أن يتجنب الشاعر الشعر الذى لا يسدد فكر القوة الناطقة نحو السعادة الحقة ، ولا يعنى بتخييل الامور الالهية أو تخييل الفضائل وتقبيح الرذائل . كما يجب أن يتجنب الشعر الذى يغذى القوى الشهوانية ، وبعبارة أخرى ، الشعر الذى يغذى الانفعالات والغرائز ، فيقصدالشعر الذى يثير اللذات الخسيسة والشهوات ، أو ما يرقق النفس فيضعفها أو ما يحث على الغلبة والانتقام ، أو ما يحث الناس على الافعالالقبيحة وأفعال الشر . لابد للشعر من أن يرقى بالانسان فيجعله فى حال من التوسط والاعتدال بحيث تسدد أفعاله الى الخير ومن ثم يستطيع أن يصل الى غايته القصوى وهى السعادة .

هكذا تتحدد غاية الشعر الاخلاقية التربوية عند الفارابى ، فيصبح له دور مباشر فى فى تقويم الجانب العملى الأخلاقى الذى يهدف فى النهاية الى الخير ، وهذه النظرة هى التى دفعت الفارابى الى رفض الشعر الذى ينافى مضمونه وغاياته ذلك المضمون وتلك الغايات التى حددها، فهو يرفض الشعر الذى يثير الغرائز والانفعالات التى تضر به فيقدم الانسان على فعل القبيح وينحرف عن طريق الجادة . ومن هنا نجد الفارابى يشن هجومه على الشعر العربى ، لانه فى « النهم والكدية » (١) .

وتتشابه نظرة الفارابى لمهمة الشعر مع تصور ابن مسكويه لمهمة الشعر التربوية حيث يسند للشعر دورا تربويا فى تكوين النشىء ، فالشعر — فى تصور ابن مسكويه — يعين فى نقل القيم الاخلاقية التى تقوممااقد ينشأ عليه الصبى من اعوجاج فى السلوك ، يقول ابن مسكويه :

« ان الصبى فى ابتداء نشوئه يكون على الأكثر قبيح الأفعال ، أما كلها أو أكثرها فانه يكون كذوبا ، ويخبر ويحكى ما لم يسمعه ، ولم يره ،

---

(١) نسب ابن رشد ذلك الى الفارابى فى قوله : « وان كانت أشعار العرب انما هى — كما يقول أبو نصر — فى « الفهم والكدية » .

تلخيص الشعر ، ص ٦٧ ، فن الشعر ، ص ٢٠٥ .

وقد اعتمدت على شكرى عياد فى استخدام « الكدية » بدلا من « الكريه » التى وردت فى تحقيق كل من محمد سليم سالم وعبد الرحمن بدوى لنص ابن رشد .

راجع : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » ، ص ١٩٥ .

ويكون حسودا سروقا نماما لجوجا ، ذا فضول . أضر شيء بنفسه وبكل أمر يلابسه . ثم لا يزال به التأديب والسنن والتجارب حتى ينتقل في أحوال بعد احوال . فلذلك ينبغى ان يؤخذ مادام طفلا بما ذكرناه ونذكره . ثم يطالب بحفظ محاسن الاخبار والاشعار التى تجرى مجرى ما تعوده بالادب ، حتى يتأكد عنده بروايتها وحفظها والمذاكرة بهما جميع ما قدمنا . ويحذر النظر فى الاشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله . وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقة الطبع فان هذا الباب مفسدة للاحداث جدا » (١) .

وهكذا تكون نظرة ابن مسكويه الأخلاقية للشعر فى تربية الصبية وتعليمهم ، ففى الوقت الذى يحس فيه بأهمية الشعر فى تربية الصغار وتنشئتهم ، يدرك ـ أخلاقيا ـ مكمن الخطورة فيه الذى يجعله ينحرف بأولئك الصغار فيفسدهم ، ولهذا يدعو ابن مسكويه الى أن يتجنب الصغار أشعار النسيب لانها تحث على الفسوق ، وأن يؤدبوا بالأشعار التي تحث على الفضائل مثل الشجاعة والكرم .

ولا يختلف تصور ابن سينا وابن رشد للمهمة التربوية للشعر عن تصور الفارابى ـ وان لم نجد لايهما نصا صريحا تتحدد فيه مهام الشعر على ذلك النحو الذى وجدنا فى نص الفارابى السابق ـ فكل من ابن سينا وابن رشد يرى أن الشعر له تأثيره المباشر على السلوك الانسانى والأخلاقى ، ومن ثم فانها يلحان على قيامه بتلك المهمة ، بل ان اعجابهما ـ أو على الأقل ما قد يبدو اعجابا ـ بالشعر اليونانى ـ فى حدود فهمهما له ـ وهجومهما على الشعر العربى فى الوقت نفسه يؤكد أنهما يحرصان على تأكيد الغاية الأخلاقية للشعر ، وما ينبغى أن يقوم به فى تربية الفرد والجماعة وتوجيههما . فالشعر لابد من أن يكون خادما للأخلاق والسياسة معا ، وقد مر بنا تصور ابن سينا للشعر من حيث أنه يقال للأغراض المدنية(٢) ، والأغراض المدنية عند فلاسفتنا تتعلق بالأخلاق السياسية ، وبعبارة أخرى تتصل بالجانب العملى من فلسفتهم،وهو ما يرتبط بأخلاقيات وسلوك الفرد كفرد وسلوكه كفرد يعيش وسط الجماعة.ولا يجد ابن سينا غير الشعر اليونانى مثالا تتحقق فيه هذه الغاية،ذلك لأن الشعر اليونانى فى

---

(١) ابن مسكويه : تهذيب الأخلاق ، مطبعة الترقى ، مصر ، ١٣١٧ هـ ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٢) انظر ص ١٤٢ من هذا البحث .

تصوره شعر هادف وموضوعى ، فهو ذو أغراض عملية أخلاقية مباشرة ، لأنه يهدف الى الحث على فعل أو الردع عن آخر ، وهــذا يرتد الى أنه لا يحاكى الذوات أو الأشخاص ، بل يحاكى الأفعال التى يقــوم بهــا الأشخاص ، أما الشعر العربى فهو شعر غير هادف ، انه شعر انفعالى وذاتى لان العرب كانت تعنى بمحاكاة الذوات ، ولم تكن تقول الشــعر للحث على فعل أو الردع عن آخر ، انما كانت تقول الشعر لأحد أمرين ، لاستمالة المتلقى الى أمر من الأمور ، فيدفع الى انفعال ما أو فعل ما ، واما لاثارة الدهشة أو اللذة فقط ، يقول ابن سينا :

« وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعــل أو يردعوا بالقول عن فعل ، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيــل الخطابة ، وتارة على سبيل الشعر ، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والاحوال فى كل فعل » (١) ٠

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا حول أن غاية الشعر هى الحث على عمل بعض الأفعال أو الردع عن بعضها ٠ فهو يرى أن المحاكين والمشبهين انما يقصدون بمحاكاتهم وتشبيهاتهم أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الارادية ، وأن يكفوا عن عمل بعضها (٢) ٠

ولما كان مقصد المحاكاة ــ فى تصور ابن رشد ــ الحث أو الكف ، فهى اما أن تكون حثا على فضيلة أو كفا عن رذيلة ، وهذا بعينه ما يتحقق فى الشعر اليونانى ، حيث يشير ابن رشد الى أن اليونانيين « لم يكونوا يقولون شعرا الا وهو موجه نحو الفضيلة ، أو الكف عن الرذيلة ، أو ما يفيد أدبا من الآداب أو معرفة من المعارف » (٣) ٠

فابن رشد هنا ــ مثل ابن سينا ــ يرى أن الشعر اليونانى شعر موضوعى هادف ، لأنه يرمى الى تحقيق أغراض عملية نفعية مباشرة ، ويتفق ابن رشد مع ابن سينا فى تأكيد فكرة أن الشعر اليونانى يقوم على محاكاة الأفعال لا الذوات مثل الشعر العربى ، حيث يرى ابن رشد ــ فى

(١) راجع فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٢ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ٠

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٥ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ ٠

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٧ ، ٦٨ ، فن الشعر ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ ٠

صدد حديثه عن الطراغوذيا اليونانية التى يسميهـا (المديح) ـ وان « العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح ، لأن صناعة المديح ليست هى صناعة تحاكى الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون ، بل انما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة . وأفعالهم الحسنة ، واعتقاداتهم السعيدة ، والعادات تشتمل الأفعال والخلق ... وهذا كله ليس يوجد فى أشعار العرب وانما يوجد فى الأقاويل الشرعية المديحية (١) .

تتحدد غاية الشعر ـ عند ابن سينا وابن رشد ـ اذن ـ بأنها الحث على فعل أو الكف عن فعل ، ولما كانت الأفعال الانسانية التى تحاكى فى تصور الفلاسفة عموما اما جميلة واما قبيحة ، أو بعبارة أخرى اما فضائل واما رذائل ، فمن البديهى أن يكون الحث مرتبطا بالأفعال الجميلة أو الفضائل ، والردع مرتبطا بالأفعال القبيحة أو الرذائل . وفى كلا الأمرين يقوم الشعر بدوره التخييلى الذى يدفع المتلقى الى الاقبال على الفعل الجميل والنفور من الفعل القبيح ، ويرتبط هذا الدور التخييلى بالتحسين والتقبيح اللذين حددهما كل من ابن سينا وابن رشد كغايتين أخلاقيتين للمحاكاة فى الشعر ، فيقول ابن سينا :

« وكل محاكاة فاما أن يقصد بهـا التحسين واما أن يقصـد بها التقبيح » (٢) .

ويقول ابن رشد أيضا :

« ان كل تشبيه وحكاية انما يقصد بها التحسين والتقبيح » (٣) .

فالتحسين والتقبيح فى الشعر يعينان على تثبيت قيم أخلاقية بعينها على نحو مؤثر ، ويتحقق ذلك فى الشعر اليونانى على وجه الخصوص ، كما يشير الى ذلك ابن سينا فى قوله :

« وكل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح أو التحسين ، وبالجملة المدح أو الذم . وكانوا يفعلون فعل المصورين ، فان المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة وكذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب مانى حال

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ٧٩ ، ٨٠ ، فن الشعر ، ص ٢١٠ .
(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٩ ، ١٧٠ .
(٣) تلخيص الشعر ، ص ٦٥ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ .

الغضب والرحمة : فانهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ، والرحمة بصورة حسنة » (١) ٠

والتحسين والتقبيح ـ بوصفهما غايتين للمحاكاة ـ ليسا مقصودين لذاتهما ، وانما هما غاياتان أوليان تهدفان الى غاية أخلاقية أبعد ، هى الحث على الفعل أو السلوك المرغوب فيه ، أو الردع عن سلوك آخر غير مرغوب فيه ، ومن ثم يترتب السلوك الانسانى على أساس موضوع كل من التحسين والتقبيح الذى يفترض أنه ملتزم بمجموع القيم الأخلاقية والمثل التى يضعها الحاكم الفيلسوف ٠

وعندما يقف كل من ابن سينا وابن رشد عند غاية ثالثة للمحاكاة وهى « المطابقة » ، وهى التى يكون الهدف منها جماليا صرفا ، فتكاد تخلو من أى محتوى أخلاقى ، اذ أن الغرض منها أن يكون هناك تطابق بين الشىء المحاكى والشىء المحاكى ، فانهما يفضلان أن تميل هذه المطابقة الى أحد الجانبين اما الى تحسين ، واما الى تقبيح ، حيث يصبح هذا القسم من المحاكاة بمثابة المادة الخام المعدة لأن تصبح تحسينا للشىء أو تقبيحا له ٠ ويرتد هذا كله الى تأكيد ابن سينا وابن رشد للغاية الأخلاقية للشعر ، وحرصهما عليها أكثر ، استبعادا لأن تنحصر قيمة العمل الشعرى فى القيمة الجمالية فقط ٠ فابن سينا لا يقر أن يستخدم تشبيه لمجرد التشبيه ، فلا بد من أن يكون مقصودا منه التحسين أو التقبيح ٠ يقول ابن سينا :

« والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها الى قبح وأن يمال بها الى حسن ، فكأنها محاكاة معدة ، مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد ، فان هذه مطابقة يمكن أن تمال بها الى الجانبين : فيقال توثب الأسد الظالم ، أو توثب الأسد المقدام . فالأول يكون مهيئا نحو الذم ، والثانى يكون مهيئا نحو المدح ٠ فالمطابقة تستحيل الى تحسين وتقبيح يتضمن شىء زائد ٠٠ فأما اذا تركت على حالها ومثالها ، كانت مطابقة فقط » (٢) ٠

واذا كان التحسين والتقبيح يرتبطان بشكل مباشر بالغاية الأخلاقية للشعر عند ابن سينا ، من حيث انه حث أو ردع ، فان التشبيه أو المحاكاة

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧٠ ٠
(٢) فن الشعر من كتاب السفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧٠ ٠

بقصد المطابقة ـ كما يفعل بعض الشعراء اليونانيين ، أو كما يحدث عند العرب ، حيث كانت تقول الشعر لتعجب بحسن التشبيه فقط (١) ٠ يبدو أقل قيمة وأهمية من المحاكاة التى تهدف الى التحسين أو التقبيح ٠ بل انه يتحول الى نوع من العبث ، لخلوه من الغرض الأخلاقى الذى يكسب الشعر قيمته وأهميته ٠

ولا تختلف رؤية ابن رشد لهذا القسم من المحاكاة « المطابقة » عن تصور ابن سينا ، حيث يقول ابن رشد :

« وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث وهو التشبيه الذى يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به من غير أن يقصد فى ذلك تحسين أو تقبيح ، لكن نفس المطابقة فقط ٠ وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المدة لأن تستحيل الى الطرفين ، أعنى أنها تستحيل تارة الى التحسين بزيادة عليها ، وتارة الى التقبيح بزيادة أيضا عليها » (٢) ٠

يتفق ابن رشد مع ابن سينا اذن فى أن الشعر لا ينبغى أن يقصد لذاته ، ومن ثم فان المحاكاة أو التشبيه التى يقصد منها المطابقة فقط تشكل مادة معدة لأن تكون تحسينا أو تقبيحا لتحقيق الغاية الأخلاقية المرجوة من الشعر ، وهى الحث أو الردع ٠ وعلى هذا يكون هذا القسم الثالث من المحاكاة « المطابقة » أقل قيمة من التحسين والتقبيح ما لم يكن متضمنا لقيمة أخلاقية ما ٠ ومن هنا يحمل ابن رشد حملته على الشعر العربى الذى يجد فيه بوفرة ذلك النوع المقصود منه المطابقة فقط ، فى حين يقل ـ فى تصوره ـ النوع الذى يقصد به التحسين أو التقبيح ، أو الحث على الفضائل والردع عن الرذائل ، بل انه على العكس فيه ما يحث على الفسوق ، ولهذا يحذر ابن رشد ـ من تناول الصغار مثل هذا الشعر ، ويلح على أن يتم تأديبهم بالأشعار التى تحث على الفضائل وان كان هذا أمرا مفتقدا فى الشعر العربى ٠ يقول ابن رشد فى ذلك :

« ومن الشعراء من اجادته انما هى فى المطابقة فقط ، ومنهم من اجادته فى التحسين والتقبيح ، ومنهم من يجمع الأمرين مثل أوميوش ٠٠٠

وأنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك فى أشعار العرب ٠

(١) المصدر السابق ، ص ١٧٠ ، ١٧١ ٠

(٢) تلخيص الشعر ، ص ٦٦ ، فن الشعر ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ٠

وان كانت أكثر أشعار العرب انما هى ــ كما يقول أبو نصر ــ فى النهم والكدية • وذلك أن النوع الذى يسمونه : « النسيب » انما هو حث على الفسوق • ولذلك ينبغى أن يجنبه الولدان ، ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم • فانه ليس تحث العرب فى أشعارها من الفضائل على شىء سوى هاتين الفضيلتين ، وان كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما ، وانما تتكلم فيهما على طريق الفخر •

وأما الصنف من الأشعار الذى المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيرا فى أشعارهم ، ولذلك يصفون الجمادات كثيرا ، والحيوانات ، والنبات » (١) •

ومما يلفت النظر فى حملة ابن رشد على الشعر العربى أنها لا تنتهى عند هذا الحد ، فهو فى الوقت الذى يرى فيه الشعر العربى لا يحث على الفضيله ولا يردع عن الرزيله ، يرى أيضا ان مدائح الفضائل لا توجد فى أشعار العرب انما توجد فى السنن المكتوبه (٢) •

ويشير فى موضع آخر الى أن مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الرديئة قليل فى أشعار العرب ، ويؤيد هجومه بموقف بعض الآيات القرآنية التى تهاجم الشعر والشعراء وتستثنى من الشعراء من وجه شعره الى مدح الأفعال الفاضلة (٣) •

كما يشير أيضا الى أن القرآن الكريم هو الذى يحقق هذه الغاية الأخلاقية التى يحققها الشعر اليونانى ، خاصة صناعة المديح (المأساة) (٤) • وما يحويه هذا الكتاب من قصص شرعى (٥) يهدف الى تطهير النفس بقصد توجيهها الى الأفعال الجميلة أو الفضائل • يصبح القرآن ــ اذن ــ وهو هنا يعامل بوصفه نصا أدبيا بالدرجة الأولى ــ هو النموذج الأمثل الأقاويل التى تهدف الى تهذيب النفس الانسانية وتقويمها مثل الشعر اليونانى الذى لم يضاهه الشعر العربى فى قيمته الأخلاقية تلك • وهناك أيضا السنن المكتوبة أو الأقاويل الشرعية وهى الأقاويل التى تعالج

(١) تلخيص الشعر ، ص ٦٦ ، ٦٧ •
(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٥ •
(٣) المصدر السابق ، ص ١٢٣ •
(٤) المصدر السابق ، ص ١٢٨ •
(٥) المصدر السابق ، ص ١٠٦ •

الأحكام والقواعد الأخلاقية أو الأقاويل المديحية التى تدل على العمل مثل الأقاصيص التى تسمى مواعظ (١) ، هذه الأقاويل تقترب من الأشعار اليونانية من زاوية قيمتها الأخلاقية فى تصور ابن رشد ٠

يمكن للباحث ـ اذن ـ أن يخلص الى أن الشعر ـ عند ابن سينا وابن رشد ـ له تأثيره المباشر فى السلوك والأفعال الانسانية باعتماده على المحاكاة التى اما أن تكون تحسينا أو تقبيحا أو حتى فى حال المطابقة التى يمكن أن يمال بها الى حسن أو قبح ، فتصبح هادفة أيضا حثا أو ردعا ٠ والحث والردع هنا يترتبان ـ بداية على ما يثيره هذا التحسين أو ذلك التقبيح من انفعال ـ لدى المتلقى ـ من بسط أو قبض ، اقبال أو نفور ، من هنا يمكن للشعر أن يهذب النفس الانسانية بأن يبعدها عن الأفعال القبيحة أو الرذائل بتصويرها بشكل مقزز منفر ، فى الوقت الذى يحبب فيه الفضائل ويقربها الى نفوس الناس ويغرسها فيها باظهارها فى أحسن الصور ٠ وبهذا يلتقى الفارابى مع ابن سينا وابن رشد فى أن الشعر يقوم بتقويم النفس الانسانية وتهذيبها وتوجيهها الى الخير الذى يؤدى بها الى السعادة ٠ ومن ثم يمكن تبرير حملة كل من الفارابى وابن رشد على الشعر العربى لأن موضوعاته خاصة النسيب تتنافى مع القيم الأخلاقية التى من شأنها أن تقوم الانسان وتجعل منه انسانا فاضلا ، حيث لا يوجد فى هذا الشعر شعر يحث على فضيلة أو يردع عن رذيلة ولا يوجد فيه شعر يمدح الفضائل (٢) ٠

وقد ترتب على هذه النظرة الأخلاقية لمهمة الشعر ، من حيث أنه مقوم للسلوك ـ حثا أو ردعا ـ أن أصبح موضوعا المحاكاة أو الشعر محصورا **فى حدود الواقع الممكن والمحتمل فقط** ، حتى يكون أقرب الى الاقناع بالنسبة للمتلقى ، فلا بد للشاعر من أن يتكلم فى الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ، لأن هذه هى التى يقصد الهرب منها أو الاقبال عليها أو حتى مطابقة التشبيه لها ٠ يقول ابن سينا فى سياق حديثه عن الطراغوذيا اليونانية :

« والموجود والممكن أشد اقناعا للنفس ، فان التجربة أيضا اذا أسندت

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٠١ ٠

(٢) يحمل ابن رشد على الشعر العربى فى عدة مواضع تعليقه على جمهورية أفلاطون فيرى أن الشعر العربى ملىء بالأشعار التى تحث على الانشغال باللذة ، وحب التملك ومحاكاة الأشياء الدنيئة الخسيسة التى لا باصدار حكم ما على الشىء المحاكى ، راجع :
Averroes on Plato's Republic, pp. 24, 26, 27.

الى موجود أقنعت أكثر مما تقنع اذا أسندت الى مخترع ، وبعد ذلك اذا أسندت الى موجود ما يقدر كونه · وقد كان يستعمل فى طراغوذيا أيضا جزئيات فى بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة ، ولكن ذلك من النادر القليل · وفى النوادر قد كان يخترع اسم شىء لا نظير له فى الوجود ، ويوضع بدل معنى كلى ، مثل جعلهم الخير كشخص واحد واطنابهم فى مدحه · وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم ، وليس نفع ذلك فى التخييل بنفع قليل · ولكن لا يجب أن يوقف على الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو . فان هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع ، فان الشاعر انما يجود شعره لا يمثل هذه الاختراعات بل انما يجود قرضه وخرافته اذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصا للأفعال » (١) ·

كما يقول ابن رشد مؤكدا قول ابن سينا ، وان كان يبدو أكثر وضوحا فى التعبير عن فكرته من ابن سينا :

« وأكثر ما يجب أن يعتمد فى صـــناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجودة ، لا أمورا لها أسماء مخترعة ، فان المديح انما يتوجه نحو التحريك الى الأفعال الارادية ، فاذا كانت الأفعال ممكنة ، كان الاقناع فيها أكثر وقوعا ، أعنى التصديق الشعرى الذى يحرك النفس الى الطلب أو الهرب · وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء فى صناعة المديح الا أقل ذلك ، (مثل وضعهم الجود شخصا ، ثم يصفون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون فى مدحه · وهذا النحو من التخييل ، وان كان قد ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبته أفعال ذلك الشىء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة ، فليس ينبغى أن يعتمد فى صناعة المديح · فان هذا النحو من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع ، بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس) » (٢) ·

يوضح نص ابن رشد السابق ويؤكد فى الوقت نفسه ـ أن اختيار موضوع الشعر أو المحاكاة وثيق الصلة بمهمته ، ويمكن القول ، على الأصح ، بأن مهمة الشعر الأخـــلاقية التى تدفع الانسان الى التحريك للأفعال الارادية تفرض أن يكون موضوع المحاكاة موضوعا موجودا أو

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٤ ·
(٢) تلخيص الشعر ، ص ٩٠ ، ٩١ · ·

ممكن الوجود ، أى أن يكون له سند من الواقع ، حتى يستطيع المرء الذى يحركه الشعر أن يتجه اتجاها محددا لفعل شيء محدد ، ومن ثم يستبعد فى موضوعات المحاكاة الأشياء المخترعة التى تبعد عن الواقع لأنها تكون أقل اقناعا ، ولأنها تحيل الشعر الى نوع من الخرافة ، التى ينتفى بوجودها الغرض الأخلاقى للشعر • ولهذا نجد كلا من ابن سينا وابن رشد يرفض (التشخيص) من منطلق بعده عن الواقع ، بل افتقاد وجوده فى الواقع المحسوس ، وبعده عن تصور العامى ، خاصة وأن المحاكاة تعد وسيلة لتعليم العامة بتقريب الأشياء التى يصعب ادراكها الى افهامهم ، وهى تعتمد فى ذلك على كل ما هو حسى ملموس ، ومن هنا كان اختيار الفلاسفة ، سوى الفارابى ، للمحاكاة الأقرب الى الواقع •

ويبدو كل من ابن سينا وابن رشد أكثر تشددا من أرسطو حين يلزمان الشاعر باجتناب كل ما هو مخترع ، ذلك أن أرسطو يجيز استخدام الوقائع والأشخاص المخترعة أحيانا حيث لا ينقص ذلك من قيمة القصة (١) • ويشترط ابن سينا الا تكون الخرافة المخيفة المحزنة (موضوع التراجيديا) « موردة مورد الشك (٢) ، الحاحا منه على تأكيد الصلة الوثيقة بين المهمة الأخلاقية للشعر وموضوع المحاكاة الشعرية • وكذا ابن رشد الذى يشترط أيضا أن تكون الخرافة المخيفة المخزنة مخرجها مخرج ما يقع تحت البصر ، ذلك لأنه ــ والكلام هنا لابن رشد ــ اذا كانت الخرافة مشكوكا فيها ، أو أخرجت مخرج مشكوك فيها ، لم تفعل الفعل المقصود بها • وذلك أن ما لا يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له (٣) •

لقد ترتب على تصور ابن سينا وابن رشد لمهمة الشعر الأخلاقية التربوية ، وفهمها لفكرة التطهير فى التراجيديا اليونانية (٤) التى تعتمد على اثارة عاطفتى الخوف والشفقة لحفز النفس الى قبول الفضائل ، أن

---

(١) كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، ص ٦٦ •

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٨ •

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٠٤ •

(٤) المصدر السابق ، ص ١٠٠ ، ١٠١ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ •

شدد هذان الفيلسوفان على أن يكون موضوع الخرافة أيضا ليس مشكوكا فيه ، وأن يكون مما يقع تحت البصر ، حتى يكون مقنعا بالنسبة للمتلقى ، ومن ثم يمكن للخرافة أو التراجيديا أن تقوم بمهمتها الأخلاقية من تطهير للنفس البشرية وحفز لها لتمثل الفضائل والاقبال عليها ٠

الفصل الرابع

طبيعة الاستخدام اللغوى فى الشعر

١ ـ لغة الشعر ولغة العلم (البرهان) .

٢ ـ لغة الشعر ولغة الخطابة .

٣ ـ تركيب القصيدة .



تمهيد

ركز الفلاسفة المسلمون في تعريفهم للشعر على أنه قول « مخيل » أو « محاك » أولا ثم موزون ثانيا ، ولم يجعلوا الوزن هو السمة الخاصة الوحيدة التي تميز الشعر عن غيره من الأقاويل الأخرى ٠ وعندما تحدثوا عن الشعر كقول محاك أو بوصفه أقاويل مخيلة أو حتى عن المحاكاة كأحد عنصرين أساسيين يقوم على أساسهما الشعر ، فانهم كانوا يقصدون الاستخدام الخاص للغة في الشعر الذي يعتمد على ما هو جمالي ومؤثر بصفة عامة وعلى التصوير البلاغي الحسي بصفة خاصة ٠

وقد رأينا كيف اصطلح الفلاسفة جميعا على التمييز بين الاستخدام الشعري للغة والوزن بوصفهما عنصرين مستقلين يميزان القول الشعري ـ بوجودهما معا ـ عن غيره من ألوان القول الأخرى ٠ ورأينا في الوقت نفسه أن ابن سينا وابن رشد قد انفردا بأن جعلا الوزن نفسه جزءا من اللغة المخيلة في الشعر أي وسيلة من وسائل التخييل مثله مثل التشبيه والاستعارة وغيرهما مما يميز اللغة الشعرية ٠

ومن هنا رأينا أن ينقسم تناولنا لأداة الشعر عند الفلاسفة المسلمين الى قسمين ، الأول ويعرض لمناقشتهم لطبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر بصفة عامة ، أما الثاني فسيعالج وسائل التخييل في الشعر ، أي التصوير والوزن ، خاصة وأن هؤلاء الفلاسفة اتخذوا معيارين أساسيين) أولهما خارجي والآخر داخلي) حددوا على أساسهما سمات لغة الشعر وأدواته ، فحاولوا أولا أن يحددوا اللغة الشعرية من خلال مقابلة الشعر مع نظائره في النسق المنطقي خاصة البرهان الذي يمثل القمة في هذا النسق ، وكذلك الخطابة التي هي مجاور لصيق بالشعر في هذا النسق المنطقي ٠

كما حاولوا من ناحية أخرى أن يحددوا هذه السمات (سمات لغة الشعر وأدواته) داخليا بوقوفهم على ماهية الخصائص النوعية ، التي

تميز الشعر كفن قولى ، والتى تشمل التغيير ــ بمصطلحهم ــ أى المجاز والوزن · وعلى هذا فاننا سنقف ــ بداية ــ فى هذا الفصل على تناولهم للغة الشعر مقارنة بلغة العلم (البرهان) من ناحية وبلغة الخطابة من ناحية أخرى · على أن يكون الفصل الذى يليه مخصصا لمفهوم التغيير (التشبيه والاستعارة ····) ثم الوزن والموسيقى ·

١ ـ لغة الشعر ولغة العلم (البرهان)

تحددت نظرة الفلاسفة للاستخدام اللغوى فى الشعر من خلال النظر الى الشعر أو « البويطيقا » فى النسق المنطقى ، وبوصفه ـ أساسا ـ أداة للبحث بصرف النظر عن المضمون (١) • ومن هنا كانت عنايتهم بالشكل الذى يتفرد به الشعر عن غيره من الفروع المنطقية الأخرى • والحق أن النظر الى الشعر كأداة معرفية ومنهج للبحث لم ينفصل عن نظرتهم فى هذا النسق ايضا ـ الى الوظيفة التى يحققها القياس الشعرى ، بل ان الوظيفة كانت هى العامل الرئيسى فى تحديد طبيعة هذه الأداة • وقد فرض وضع الشعر فى هذا النسق أن وضع فى مقارنة دائمة مع البرهان ، ومع الخطابة من ناحية أخرى ، ولم يقتصر مجال المقارنة بين كل من الشعر والبرهان والخطابة ـ كأداة ـ بل كأداة تحقق وظيفة محددة •

وقد تبين فيما سبق ـ أن المقارنة بين الشعر والبرهان كشفت عن تعارض واضح بين وظيفتيهما ، حيث ظهـــر أن القياس البرهانى يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شىء ما أو عدم صحته ، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ، تفضى بدورها الى نتائج صادقة ، يمكن التثبت من صحتها • أما القياس الشـــعرى فيستخدم من أجل التخييل أى احداث التأثير النفسى من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقى الى اتخاذ سلوك ما تجاه الشىء الذى خيل فيه حبـــا أو كراهية • وعلى هذا الأساس يصبح القول البرهانى أو اللغة المستخدمة فى البرهان ملزمة بالتحديد والتقييد الصارم ، بحيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعانى المقصودة بلا زيادة أو نقصان ، والعبرة ستكون هنا بمضمون القول الذى يجب تصديقه والاعتقاد به • فى حين يصبح

(١) The place of Averroe's Commentary on the Poetics in the History of Medieval Criticism, p. 60.

التركيز فى الشعر على القول (اللغة) من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه •

يمكن القول اذن أن ما يشترك فيه الشعر ـ عند الفلاسفة المسلمين ـ مع غيره من الصنائع المنطقية التى جاء جزءا من النسق الذى يتضمنها » البرهان والجدل والسفسطة والخطابة) هو استخدام الألفاظ أى (الأقاويل) لكن الذى يميز الشعر عن هذه الصناعات المنطقية هو طريقة استخدامه لهذه الألفاظ ذاتها حيث انه يستخدمها استخداما متفردا ، وقد سبق ـ مرارا ـ أن وصفت اللغة الشعرية ـ عندهم ـ بأنها أقاويل مخيلة أو كلام مخيل •

واذا أردنا أن نقترب من تصوير فلاسفتنا للغة الشعرية من خلال تضمينهم للشعر فى النسق المنطقى ، فانا سنجده « ابن باجة » ـ فى تعليقاته على كتاب « بارى أمينياس » للفارابى ـ يحاول أن يقف على الفروق التى تميز استخدام كل من الصنائع المنطقية للغة والتى تجعل لكل طريقته الخاصة فى استخدام الألفاظ ، التى هى مادة مشتركة لها جميعا • يقول ابن باجة :

« وأيضا اذا أخذت المعانى من جهة دلالات الألفاظ ، صارت المعانى أكمل اشتراكا للصنائع • فيأخذها البرهان وصناعة الشعر وما بينهما من الصنائع بالجهة التى تليق • وبذلك صار غرضا عاما للصنائع الخمس : فيأخذ اللفظ صاحب علم البرهان بحسب المعنى على التحقيق ، وما تعطيه الحدود ، فيجعل اللفظ بحسب الحد ، ويأخذه صاحب الجدل بحسب المشهور ، والذى يجب أن يكون عليه اللفظ بحسب شهرة المعنى ، ويأخذه صاحب الخطابة بحسب المشهور فى بادى الرأى ، ويأخذه السفسطائى بحيث يخيل به أنه أخذه على ماله أن يؤخذ فى الصنائع الثلاث ، من غير أن يكون كذلك ، ويأخذه صاحب الشعر من حيث يخيل به معنى ، وان لم يكن شأن ذلك اللفظ أن يدل على ذلك المعنى ، فله أن يعبر عن الشىء بلفظ شبيهه وان بعد فى الشبه ، وبلفظ كليه وجزئيه بدلا منه • ولو أخذ المعنى ، لما انتظم له أن يأخذه بوجوه مختلفة » (١) •

---

(١) ابن باجة : تعليقات فى كتاب بارى أرمينياس ، ومن كتاب العبارة لأبى نصر الفارابى ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١١ ، ١٢ •

يؤكد تعليق ابن باجة فكرة المتصل المنطقى الذى يمثل البرهان قطبه الأقصى والشعر قطبه الأدنى المقابل ، والذى يضم بين هذين القطبين الصنائع المنطقية الأخرى وهى الجدل والسفسطة والخطابة ، كما يشير أيضا ــ قول ابن باجة ــ الى أن البرهان يستخدم اللغة استخداما حقيقيا بهدف الافهام والتوصيل ، فى حين لا يستخدم الشعر الالفاظ لتدل على معانيها الحقيقية أو المشهورة ، وانما لتدل على معان أخرى تشبهها أو تخالفها ، وهو بهذا يتجاوز الاستخدام الحقيقى للغة ، وذلك ما يشير اليه الفارابى بشكل واضح حين يحصر الاستخدام اللغوى ــ عموما فى مستويين ، أحدهما تدل فيه الالفاظ على المعانى الحقيقية التى وضعت لها ، والآخر لا تلتزم فيه الألفاظ بالدلالة على تلك المعـــانى الحقيقية المتواضع عليها ، لقد أدرك اولفارابى فى حديثه عن نشأة اللغة فى كتابه الحروف أو هناك مستويين متعارضين للغة ، الأول تدل فيه الألفـاظ على معانيها التى جعلت علامات لها بحيث يدل الفظ على معنىواحد ، أو عدة ألفاظ على معنى واحد ، أو أن يدل لفظ واحد على عدة معان ، بحيث أصبحت هذه الألفاظ ــ على تنوعها ــ علامات على هذه المعانى التى اصطلح عليها وأخذت شكل « الثبوت » ، وأصبح هذا المستوى اللغوى هو الذى يقاس عليه • أما المستوى اللغوى الآخر ، وهو تابع للمستوى السابق ، فتتجاوز فيه الألفاظ معانيها الثابتة أو « الراتبة » التى وضعت لها مع استقرار اللغة ، فتصبح دالة على معان أخر مغايرة ومختلفة عن تلك المعانى الراتبة السابقة ، ومن هنا كانت نشأة الاستعارات وغيرها من ألوان المجاز • يقول الفارابى :

« فاذا استقرت الألفاظ على المعانى التى جعلت علامات لها ، فصار واحد لواحد ، وكثير لواحد ، أو واحد لكثير ، وصارت راتبة على التى جعلت دالة على ذواتها ؛ صار الناس بعد ذلك الى النسخ والتجوز فى العبارة بالألفاظ ، فعبر المعنى بغير اســمه الذى جعل له أولا ، وجعل الاسم الذى كان لمعنى ما راتبا له على ذاته عبارة عن شىء آخر متى كان له به تعلق ، ولو كان يسيرا ، أما لشبه بعيد ، واما لغير ذلك ، من غير أن يجعل ذلك راتبا للثانى دالا على ذاته • فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجرد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذى يتلوه متى كان الثانى يفهم من الأول ، وبألفاظ معان كثيرة يصرح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر اذا كان سبيلها أن تقرن بالمعانى الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الاولى ، والتوســـع فى العبارة بتكثير

الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدىء حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا » (١) ٠

واذا كان الفارابى قد حدد مستويين لغويين هماالمستوى الاصطلاحى الوضعى ، فالمستوى المجازى ، فانه يرى أن المستوى المجازى وهو اللاحق والتابع للمستوى الأول (الاصطلاحى) قد نشأت عنه الأقاويل الخطابية فالشعرية ، وهذا معناه أن اللغة الشعرية هى التى تختص باستخدام هذا المستوى المجازى ، ومن هنا يرى الفارابى أن الخطباء والشعراء هم الذين « يتسامحون فى العبارة ويجوزون فيها » (٢) ٠

وقد كشف نصه السابق عن أن التوسع فى العبارة عنده يشمل تكثير الألفاظ — وقد يريد بهذا أن يدل اللفظ الواحد على عدة معان — أو تبديلها بأخرى وترتيبها وتحسينها ٠

وعلى هذا ، فانه حين ننظر الى الشعر (وهو صناعة تخييلية) فى مقابل البرهان وهو (صناعة تصديقية) يثير قضية الاستخدام العلمى (او البرهانى) والاستخدام الشعرى للغة ، أو الاستخدام الحقيقى والاستخدام المجازى للغة ، فاللغة العلمية (لغة البرهان) تلتزم باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية ، التى تدل عليها دون تجوز ، أما لغة الشعر ، فانها تخرج عن الاستخدام الحقيقى للألفاظ ، ومن هنا تفترق لغة العلم (أو البرهان) جوهريا عن لغة الشعر ٠ يقول الفارابى :

« وحروف السؤال كثيرة : « **ما** » ، و « **أى** » ، و « **هل** » ، و «**لم**» ، و « **كيف** » ، و « **كم** » ، و « **أين** » ، و « **متى** » ٠ وهذه وجل الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التى للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت، وتستعمل على معان أخر على اتساع ومجاز واستعارة ، واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التى وضعت من أول ما وضعت ٠ والخطابة والشعر فان الألفاظ تستعمل فيهما بالنوعين جميعا ٠ وأما الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها الا على المعانى الأولى التى لأجلها وضعت أولا » (٣) ٠

يعالج نص الفارابى قضيتين أساسيتين ، الأولى تتصل بفكرة

---

(١) الحروف ، ص ١٤١ ٠
(٢) المصدر السابق ، ص ٧٧ ٠
(٣) الحروف ، ص ١٦٤ ٠

انحراف اللغة الشعرية عما هو قياسى اللغة الاصطلاحية مما يؤدى الى تمايزها عن لغة العلم (البرهان) • أما القضية الأخرى ، فتتعلق باستخدام الخطابة للغة الشعر على الرغم مما يفترض من اختلاف استخدام اللغة فى كل منهما بناء على اختلاف وظيفتيهما كقياسين منطقيين ، وان كانا صناعتين جمهوريتين ، أى عاميتين موجهتين الى الجمهور والعوام • وقد سبق أن وأضح ابن باجة أن هناك فرقا بين استخدام كل من الخطابة والشعر للألفاظ •

وسوف نتناول بالمناقشة القضية الاولى التى يثيرها نص الفارابى ـ مرجئين القضية الأخرى حيث يخصص لها المبحث الثانى ـ اذ يشير الفارابى فى هذا النص الى ان اللغة فى الشعر تستخدم بالنوعين جميعا ، فيستخدم الشعر الألفاظ بمعانيها الحقيقية ـ وهذا ما يقتصر عليه البرهان ـ كما أنها تخرج عن حدود ما هو مألوف ومصطلح عليه فتستخدم النوع الثانى من الألفاظ • ومن هنا فهى تتمايز عن اللغة العلمية البرهانية التى تتوسل بها الفلسفة • ولهذا يؤكد الفارابى تمايز اللغة الشعرية عن اللغة فى كل من الجدل والسفسطة فى هذا الموضع وفى موضع آخر . حيث يرى أن « الأسماء المستعارة لا تستعمل فى شىء من العلوم ولا الجدل، بل فى الخطابة والشعر » (١) •

والاستخدام الحقيقى للغة فى العلم أو البرهان أو فى الفلسفة له ما يسوغه عند الفارابى ، « فالمخاطبة العلمية يقتضى بها علم شىء أو يفاد بها علم شىء ويتم ذلك « بضربين من الأقاويل ، أما السؤال عن الشىء ، واما القول الجازم ، واما جواب عن السؤال • واما ابتداء • والعلم الذى يقتضى أن يقال اما أن يعتقد شىء ما ويتصور ويقام معناه فى النفس ، واما أن يعتقد وجوده ، أو وجوده وسبب وجوده » (٢) •

وهذا معناه أن لغة العلم ـ عند الفارابى ـ يحددها الهدف الذى يسعى الى تحقيقه ، وهو اعتقاد شىء ما أو التصديق به ، ومن ثم وجب أن تكون الألفاظ المستخدمة حقيقية دالة على معانيها التى وضعت لها حتى يتحقق التصديق •

---

(١) الفارابى : كتاب فى المنطق ، العبارة ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣ •

(٢) الحروف ، ص ١٦٤ •

ومن هنا تلتزم الفلسفة بهذه اللغة العلمية الصادقة التى تنطابق الواقع ، « فلا يستعمل فى شيءمنها لفظ الا على المعنى الذى لأجله وضع أولا ، لا على معناه الذى له استعير أو تجوز به وسومح فى العبارة عنه » (١) • وبناء على هذا يمكن القول ان السمات الرئيسية التى تتسم بها اللغة العلمية أن تكون لغة اصطلاحية ثابتة غير قابلة للتغيير •

أما الشعر وقد تبين من قبل أنه لا يراد منه الاعتقاد بشيء ما أو التصديق به ، فان لغته تنحرف عن الاستخدام الحقيقى المألوف للألفاظ ، فتستخدم الألفاظ فيه استخداما مخالفا للاستخدام المتواضع عليه ، وربما لا تكون مطابقة للواقع ، ومن ثم تفتقد صفة الصدق • ولهذا فهى تختص باستخدام تراكيب غير جازمة ، أى لا يمكن التثبت من صدقها أو كذبها مثل أساليب الندا والأمر والطلب والتضرع ، فمثل هذه الأساليب - كما يرى الفارابى - أليق بالشعر منها بغيره - البرهان خاصة - لأنها لا تتسم بصدق أو بكذب (٢) ، ومن ثم فهى تعين على تحقيق الهدف المرجو من القياس الشعرى وهو التخييل •

وعلى هذا الأساس ، أساس اختلاف وظيفة كل من القياس البرهانى والقياس الشعرى ، تتحدد طبيعة اللغة فى كل من هاتين الصناعتين ، وتتميز اللغة العلمية عن اللغة الشعرية ، فالاسم عندما يستخدم فى العلوم - على حد قول الفارابى - « فانا نستعمله ارادة لتفهيم » أى بقصد التفهيم ، ومن هنا ينبغى أن يكون دالا على ذات شيء راتبا عليه دائما من أول ما وضع » ، أما الاسم الذى يستعمل فى الشعر فانه لا يستعمل بقصد التفهيم ، وانما التخييل ، فانا عندما نريد أن نقول « زيد بحر » نريد « أن تخيل أن زيدا بحر لكثرة وجوده » (٣) •

هكذا تصبح اللغة عند الفارابى ذات مستويين دلاليين ، فتستخدم استخداما حقيقيا يفيد التفهيم ، وآخر مجازيا - يتجاوز الدلالة الوضعية الاصطلاحية الثابتة للألفاظ - بقصد التخييل • ويقتصر العلم (أو البرهان) على استخدام المستوى الدلالى الأول ، فى حين يختص الشعر

---

(١) المصدر السابق [illegible]

(٢) الفارابى : شرح أرسطو طاليس فى العبارة ، عنى بنشره ولهلم كوتش اليسوعى • المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٥١ ، ٥٢ •

(٣) ابن باجة : من كتاب العبارة للفارابى ، ص ٤١ •

باستخدام المستوى المجازى بأوسع معانى المجاز ، فضلا عن استخدامه للمستوى الدلالى الأول ٠

أما ابن سينا وابن رشد فهما يصنفان اللفظ الدال فى اللغة ، ويصنفانه الى عدة أقسام ، وذلك فى سياق شرحهما لكتاب الشعر لأرسطو، وان لم يلتزما بالتصور الأرسطى كما هى العادة بالنسبة لهما ٠ فيرى ابن سينا أن اللفظ الدال اما حقيقى (أو متسول) ، واما لغة ، واما زينة ، واما موضوع واما منفصل ، واما متغير » (١) ٠

واللفظ الحقيقى هو « اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى » ٠ وأما اللغة فهى اللفظ الذى تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم ، وانما أخذه من هناك ككثير من الفارسية المعربة ، بعد أن لا يكون مشهورا متداولا قد صار كلغة القوم » ٠ وأما النقل « فان يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى ، وقد نقل عنه الى معنى آخر ، من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز معها بين الأول والثانى ، فتارة تنقل من الجنس الى النوع ، وتارة من النوع الى الجنس ، وتارة من نوع الى آخر ، وتارة الى منسوب الى شيء من مشابهة فى النسبة الى رابع ، مثل قولهم « للشيخوخة » انها « مساء العمر » أو « خريف الحياة » ٠

أما الاسم الموضوع المعمول فهو الذى يخترعه الشاعر ويكون هو أول من استعمله ٠

وأما « الاسم المنفصل والمختلط فهو الذى احتيج الى أن حرف عن أصله ، بمد قصر ، أو قصر مد ، أو ترخيم ، أو قلب ٠ وقيل انه الذى يعسر التفوه به لطوله أو لتنافر حروفه واستعصائها على اللسان أو بحال اجتماعهما ، والأول هو الصحيح » ٠

وأما المتغير و (هو المستعار والمشبه » ٠٠ و « الزينة هى اللفظة التى لا تدل بتركيب حروفها وحده ، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة وليست للعرب » (٢) ٠

كما يصف ابن رشد الأسماء الدالة الى عدة أقسام مثل ابن سينا ، وان اختلف معه فى بعض المسميات ، فالأسماء عنده ثمانية أقسام ،

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢٠

فكل اسم فهو حقيقى (أو متسول) واما دخيل فى اللسان ، واما منقول نادر الاستعمال ، واما مزين واما معمول ، واما معقول ، واما مفارق واما متغير » (١) ٠

والأسماء الحقيقية أو المستولية ــ عند ابن رشد ــ هى « الألفاظ التى هى خاصة بأهل لسان ما ، ومشهورة عندهم ، مبتذلة ، دالة على المعانى التى وضعت لها من أول الأمر من غير توسط (٢) ٠

أما الأسماء الدخيلة (أو اللغات) ، فهى التى تكون لأمة أخرى ، فيدخلها الشاعر فى شعره ، وذلك مثل الاستبرق والمشكاة وغير ذلك من الأسماء الأعجمية الدخيلة فى لسان العرب (٣) ٠

أما الاسم النادر المنقول فهو نقل اسم غريب : أما من النوع الى الجنس ، مثل تسميته القتل : موتا ، واما من الجنس الى النوع ، مثل تسمية النقلة : حركة ، واما من نوع الى نوع آخر ، مثل تسميته الخيانة : سرقة ، واما أن ينقل شيء منسوب الى ثان الى شيء ثالث منسوب الى رابع مثل نسبة الأول الى الثانى ، مثل ما كان يسمى بعض القدماء « الشيخوخة » : عشية العمر ، ويسمى العشية : شيخوخة النهار ٠ وذلك أن نسبة الشيخوخة الى العمر نسبة العشية الى النهار » (٤) ٠

وأما « الاسم المعمول المرتجل (أو الموضوع) فهو الاسم الذى يخترعه الشاعر اختراعا ويكون هو أول من استعمله ، وهذا غير موجود فى أشعار العرب » (٥) ٠

أما « المفارق والمعقول فليس يوجدان فى لسان العرب » (٦) ٠

ولا يحدد ابن رشد معنى واحد للاسم المفارق ، وهو ما يسميه فى كتاب « تلخيص الخطابة » بالألفاظ المغلطة ، ويقول ابن رشد انه قد قيل : انه ــ يقصد أرسطو ــ يعنى بالمفارق الأسماء المغيرة بالزيادة فيها

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٣٩ ، فن الشعر ، ص ٢٣٦ ، قارن تلخيص الخطابة ص ٥٣١ ، ص ٢٣٧ ٠

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٥ ، قارن تلخيص كتاب الشعر ص ١٣٨ ، فن الشعر ،

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٣٩ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ، قارن الخطابة ، ص ٥٣٥ ، ٥٣٦ ٠

(٤) تلخيص الشعر ، ص ١٤٠ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ٠

(٥) تلخيص الشعر ، ص ١٤١ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ، تلخيص الخطابة ، ص ٣٨٥ ٠

(٦) تلخيص الشعر ، ص ١٤٦ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ ٠

والنقصان منها والحذف أو القلب ، وقيل : بل يعنى بذلك الأسماء التى يعسر النطق بها · وظاهر كلامه ان اسم كان يؤلف عندهم من مقاطع محدودة » (١) ·

أما « الاسم المعقول فانه يقصد به الاسم المحرف بالنقصان ، مثل الأسماء المرخمة عندنا » (٢) ·

أما « الأسماء المزينة فهى أسماء كانت تجعل بعض أجزائها نغما فتتزين بها » (٣) · وهى غير موجودة أيضا فى لسان العرب (٤) ·

أما « الأسماء المغيرة فهى الاسماء المستعارة التى تستعار اما من الشبيه مثل تسميتهم الكوكب : نسرا ، واما من الضد ، مثل تسميتهم الشمس : جونة ، واما من اللازم مثل تسميتهم الشحم ندا ، والمطر سماء » (٥) ·

هكذا يضعنا تصنيف كل من ابن سينا وابن رشد للألفاظ على النحو السابق أمام عدة أشكال للألفاظ الدالة التى تستخدم فى الشعر بصفة خاصة ، والشعر والخطابة بصفة عامة ، فهناك الألفاظ الحقيقية أو المستولية ، وهى التى تدل على معان اصطلاحية تواضع الناس على استخدامها وهناك ألفاظ تستخدم فى غير معانيها التى وضعت لها ، وهى الألفاظ المنقولة ، وهى لون من ألوان الاستخدام المجازى للغة · وهذا القسم من الألفاظ يماثل قسما آخر من أقسام الألفاظ التى أشار اليها ابن سينا وابن رشد على أنها الألفاظ (المغيرة) الذى دلا به على التى يخترعها الشاعر والأسماء التى تخرج عن أصلها فترخم أو تمد مقاطعها لعسر التفوه بها ، وهى الأسماء المنفصلة أو الممدودة ، أو المفارقة والمعقولة عند ابن رشد ·

واذا كان ابن رشد قد جعل هذه الأسماء أخص بالشعر من الخطابة ، وان كانت نافعة فى الاثنين (٦) فان ابن سينا جعل هذه الأسماء تخص لغة الشعر وحدها ، لخروجها عما هو مألوف · وقد حرص كل منهما على أن

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤ ، فن الشر ، ص ٢٣٨ ، تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٧ ·
(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ ·
(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٤١ ، فن الشعر ، ص ٢٣٧ ·
(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٦ ·
(٥) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ ·
(٦) تلخيص الخطابة ، ص ٢٣٨ ·

يشير الى ما هو غير مستخدم فى لغة العرب ، كما أوضحا ما يستخدم منها فى كل نوع من أنواع الشعر اليونانى (١) ٠

لكن تركيزهما على الأسماء المنقولة والمغيرة واهتمامهما بهما دون غيرهما أكد أن هذه الالفاظ هى التى تخص لغة الشعر ــ فى تصورهما ــ دون غيرها من الالفاظ ، لأنها هى التى تقابل الاستخدام الاصطلاحى الثابت للغة ، ويتضح هذا من حرصهما على المقارنة بين الألفاظ المستولية (الحقيقية) والألفاظ المغيرة لأن الأولى تستخدم فى البرهان (العلم) والثانية تستخدم فى الشعر ٠

وقد حاول ابن سينا أن يضع حدا فاصلا بين هذين المستويين اللغويين ، عندما حدد هدف كل منهما ٠ فالمستوى الاول الذى تستخدم فيه اللغة استخداما حقيقيا يهدف الى « التفهيم » ، أما المستوى الثانى الذى يستخدم فيه المجاز وغيره من أشكال القول غير المألوفة ، فهو يهدف الى شىء آخر غير التفهيم وهو « التعجيب » ٠ وهنا يلمح ابن سينا الى التمايز الذى سبق أن أدركه الفارابى بين لغة العلم (البرهان) ولغة الشعر ٠

يقول ابن سينا :

« وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح ، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية ، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة ، فيجعل القول لطيفا كريما ٠

واللغة تستعمل للاغراب والتحيير والرمز ٠ والنقل أيضا كالاستعارة ، وهو ممكن ، وكذلك الاسم المضعف ٠ وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام ، وخصوصا الألفاظ المنقولة ٠ فلذلك يتضاحكون بالشعراء اذا أتوا بلفظ أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الايضاح ، ولا يستعمل شىء منها للايضاح » (٢) ٠

ومجمل ما يريد أن يقوله ابن سينا ، أن هناك أفضلية للقول الواضح الذى تستخدم فيه الألفاظ استخداما حقيقيا لأنه يسعى الى التفهيم ، أما الألفاظ الأخرى التى تعتمد على النقل أو الاستعارة والألفاظ الأجنبية أو الغريبة ، فهى لا تهدف الى التفهيم أو الايضاح ، انما تتغيا ــ أساسا ــ التعجيب والالذاذ ٠ ويؤكد ابن سينا أن هذا المستوى اللغوى الذى

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٣ ٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٣ ٠

يستعمل للاغراب والالذاذ والتعجيب أليق بالشعر لأن الشعر لا يستخدم مثل هذه الوسائل لتحقيق التفهيم أو الايضاح وانما للتعجيب والالذاذ ، ومن ثم اذا استعمل الشاعر الأسماء الممدودة أو المنقولة أو المستعارة بقصد الايضاح فانه يصبح موضعا للسخرية ٠ وبعبارة أخرى ، ان مهمة اللغة الشعرية المثلة فى الاستعارات أو المجاز والألفاظ الغريبة والنادرة ــ كما يذهب الى ذلك ابن سينا ــ ليست هى الايضاح ، ولهذا يشير ابن سينا الى استهزاء النقاد بالشعراء اذا جاءوا بمثل هذه الأسماء بقصد الايضاح ٠ وقد تبدو عبارة ابن سينا الأخيرة مضطربة ومبهمة الى حد ما : « فلذلك يتضاحكون بالشعراء ٠٠٠ » ولا يمكن أن يغفل الباحث أن ابن سينا قد طرح هذا التصور ازاء شرحة لنص أرسطو ، ومن هنا فانا ازاء هذا الاضطراب ــ ان كان ذلك صحيحا ــ نرى أنه من الأفضل أن نعرض للتصور الأرسطى ، بل نص أرسطو نفسه الذى يعرض فيه لاختلاف لغة الشعر عن لغة التخاطب العادية ، ويهاجم فيه النقاد الذين يستهزئون بالشعراء :

« وجودة العبارة فى أن تكون واضحة غير مبتذلة ٠ فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هى أوضح العبارات ، ولكنها مبتذلة ٠٠٠ أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهى التى تستخدم ألفاظا غير مألوفة ٠ وأعنى بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال ٠ ولكن العبارة التى تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزا أو رطانة ٠ فملؤها بالاستعارات وسائر الأنواع التى ذكرناها تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال ، والاستعمال الاصلى يكسبها وضوحا ٠ وليس أعون على اكتساب الوضوح مع اجتناب السوقية من المد والترخيم فبتحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية ، والخروج عن الاستعمال العادى تجتنب السوقية وباشتراك هذه الأنواع مع الكلام العادى يكتسب الوضوح ٠ فليس بصواب اذا ما عاب النقاد على الشعراء هذه الأساليب واستهزؤا بهم ٠ كما كان أوقليديس الكبير يزعم أن نظم الشعر يهون أمره اذا أجيز للشاعر أن يمد المقاطع كلما أراد ٠٠٠ وانه لمضحك أن يبدو الشاعر مستخدما لهذه الطريقة فى قريب من هذا ، ولكن الاعتدال أمر واجب فى جميع الأجزاء فانك قد تحدث هذا الأثر بعينه باستخدام الاستعارات والألفاظ الغريبة والأنواع الشبيهة بهذين استخداما غير لائق بقصد الاضحاك ، وما أبعد هذا عن حسن التصرف فى الالفاظ » (١) ٠

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ص ١٢٣ ــ ١٢٦ ٠

ان قول أرسطو يكشف بوضوح عن أن لغة الشعر تختلف عن اللغة الشائعة ، فلغة الشعر لها خصائصها النوعية التى تميزها عما هو مألوف من القول ، فالشاعر يستخدم الألفاظ الغريبة والممدودة (أى التى يطيل فيها مقاطع الكلمات) والاستعارات وكل ما يختلف عن الاستعمال العادى • وفى الوقت نفسه يشترط أرسطو أن يكون الشاعر معتدلا ، فلا يغالى فى استخدام الاستعارات حتى لا يتحول شعره الى ألغاز ، ولا يفرط — أيضا — فى استخدام الألفاظ الغريبة حتى لا يتسم شعره بالغموض والاغراب • وحتى لا يصبح الأثر الناتج عن الافراط فى ذلك مثير للسخرية • ويهاجم أرسطو النقاد الذين يسخرون من التجاوزات التى يستخدمها الشعراء — خاصة فى أستخدامهم للأسماء الممدودة — فيهونون بذلك من شأن الشعر حين يعمد الى مثل هذه الانحرافات التى تبدو ميسورة فى نظر هؤلاء النقاد •

وبمقارنة قول ابن سينا السابق بنص أرسطو يمكن أن نقف على حقيقة أن تصور ابن سينا يختلف الى حد ما عن التصور الارسطى ، على الرغم مما قد نشعر به من خلال فهمه الخاص • ان ابن سينا يقترب أكثر من الفارابى حين يرى أن هناك مستويين للكلام أو اللغة ، مستوى لا تخرج فيه الألفاظ عن دلالاتها الحقيقية المتواضع عليها ، وهذا هو المستوى الذى يسعى الى التفهيم ، ومستوى آخر تتجاوز فيه الألفاظ معانيها يعينه على تحقيق الالذاذ والتعجيب • ومن هنا يفهم أن الشاعر لا يستخدم الحقيقية الى معان أخرى مشابهة أو مختلفة ، وذلك ما أسماه « بالنقل » أو « الأسماء المغيرة » ، وهذا ما يشمل الاستعارات والتشبيهات والمجاز عموما • وهذا المستوى يسعى الى التعجيب والالذاذ • ويدخل ابن سينا مع هذه الأسماء المستعارة (وهو هنا يقترب من أرسطو) الألفاظ الغريبة والأسماء المنفصلة (الممدودة) ، لأن استخدام الشاعر لهذه الألفاظ الألفاظ لمجرد التفهيم ، وانما للتعجيب •

ويفهم ابن سينا مسألة سخرية النقاد من الشعراء التى أثارها أرسطو وتهوينهم من شأن الشعراء وصناعتهم ، لكنه يستخلص منها قاعدة أخرى يفرضها على الشعراء وهى ألا يستخدموا شيئا فى غير موضعه فلا يستخدمون الاستعارات بقصد الايضاح ، حتى لا يكونوا موضعا للسخرية •

أما ابن رشد فان تصوره للغة الشعر وتمايزها عن لغة البرهان،

ـ وان كان لا يبعد عن تصور ابن سينا ـ فانه يبدو أكثر وضوحا وتفصيلا من سلفه فى عرض تصوره فهو يفرق بين الألفاظ الحقيقية (المستولية أو الأهلية) التى تدل على معان ثابتة واصطلاحية ومباشرة وبين الألفاظ المغيرة التى لا تدل على معانيها التى وضعت لها ، وانما تتجاوزها الى معان أخرى شبيهة أو مختلفة ، ويرى كابن سينا أن استخدام الالفاظ الحقيقية يفيد فى تحقيق التفهيم ، لأنها مشهورة وغير خافية على أحد : « وأفضل القول فى التفهيم انما هو القول المشهور المبتذل الذى لا يخفى على أحد ، وهذه الأقاويل انما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة ، وهى التى سماها ـ (يقصد أرسطو) ـ فيما قبل الحقيقة وتسمى المستولية والأهلية » (١) .

ويرى ابن رشد أن هذه الألفاظ الحقيقية هى الأليق بأن تستخدم فى البرهان ، لأنها تقتصر على تحقيق الابانة عن المعنى المراد توصيله ، ويقول فى ذلك :

« وأما الالفاظ المستولية فانها تجعل القول محققا ، وليس تخيل فيه معنى زائدا ، ولذلك هى أليق بالبرهان منها بغيرها من الصنائع » (٢) .

لقد أدرك ابن رشد أن البرهان وهو الذى يهدف الى التصديق أو ـ بعبارة أخرى ـ اثبات أن شيئا ما موجود أو غير موجود أو الاعتقاد بصحة شىء ما أوعدم صحته ، يعمد الى استخدام الألفاظ بمعانيها الاصطلاحية الثابتة ، وأن يركب هذه الألفاظ بشكل مطابق لما هو مصطلح عليه ، بحيث لا تنحرف عن المجرى الطبيعى أدنى انحراف ، ومن هنا فهو يستعين بالألفاظ المستولية التى لا تفيد معنى زائدا على ما كان عند السامع » (٣) . كما يحدث بالنسبة للألفاظ المغيرة التى لا تستخدم الا فى الشعر بالدرجة الاولى ، وفى الخطابة أيضا .

ان اللغة الشعرية كما يفهمها ابن رشد ينبغى أن تتجاوز مستوى الافهام الذى تحققه الألفاظ الحقيقية فى البرهان الى مستوى آخر هو اللذة أو التعجيب ـ كما يتبين عند ابن سينا من قبل ـ ، لأن الهدف الذى

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ .
(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٠ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٥٣٨ .

تسعى الى تحقيقه الصناعة الشعرية هو التخييل ، ومن هنا كان توسل الشعر بالألفاظ المغيرة بشكل أساسي ، لأنها هي التي « تعطى فى المعنى جودة افهام وغرابة ولذة » (١) · كما تتوسل بالألفاظ الغريبة والنادرة والموضوعة والمفارقة ، وغيرها من الأسماء التى أحصاها ابن رشد من قبل ·

ولكن هذا لا يعنى أن اللغة فى الشعر — فى تصور ابن رشد — ولأنها تهدف الى الالذاذ أو التعجيب ينبغى أن تكون كلها مغيرة وغريبة ومخترعة ، اذ لا ينبغى أن تقتصر اللغة الشعرية على الألفاظ الدخيلة (الغريبة) والمنقولة والمغيرة فقط ، حتى لا تصبح لغزا أو رمزا يصعب فهمه ، كما حدث بالنسبة لكثير من الشعراء العرب مثل ذى الرمة · ان اللغة الشعرية — عند ابن رشد — وان كان لا بد لها من أن تستخدم لغة مغايرة للغة الشائعة المألوفة ، فلابد من أن تستخدم الألفاظ الأخرى الحقيقية أيضا حتى لا يعسر فهمها (٢) ·

ينبغى على الشاعر اذن — أن تكون لغته مزيجا من الألفاظ المستولية والألفاظ الأخرى المغايرة وغيرها ، فيأتى بالألفاظ المستولية (الحقيقية) حيث يريد الايضاح وبالأخرى حيث يريد التعجيب والالذاذ بشرط ألا يفرط فى استخدام الألفاظ المغيرة وغيرها حتى لا يصعب على الفهم ، كما يجب أن يكثر من الأسماء المستولية حتى لا يتحول شعره الى مستوى الكلام الشائع المشهور · هذا ما يذهب اليه ابن رشد فى قوله :

« وفضيلة القول العفيفى أن يكون مؤلفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر ، ويكون الشاعر حيث يريد الايضاح يأتى بالأسماء المستولية ، وحيث يريد التعجيب والالذاذ يأتى بالصنف الآخر من الأسماء· ولذلك قد يتضاحك ممن يريد الايضاح فيأتى بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات · ويتضاحك أيضا من يريد التعجيب والالذاذ فيأتى بالأسماء المبتذلة ، وكأن الشاعر يجب ألا يفرط فى استعمال الأسماء الغير المستولية فيخرج الى حد الرمز ، ولا أيضا يفرط فى الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر الى الكلام المتعارف » (٣) ·

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٧ ·

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ ·

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٤٤ · فن الشعر ، ص ٢٣٨ ·

ومن الملاحظ أن ابن رشد يتبع ابن سينا فى فهمه لفكرة أن الشاعر يكون موضعا للسخرية اذا ما استخدم الأسماء الغريبة والمشتركة وغيرها من الأسماء ، والتى تخص الشعر بقصد الايضاح ، أو اذا استخدم الألفاظ الحقيقية بقصد التعجيب • لكنه فى الوقت نفسه يفهم فكرة الاعتدال الأرسطية فى استخدام الشاعر اللغة ، التى تلزم الشاعر بأن يوازن بين الألفاظ الحقيقية والألفاظ المغيرة والمنقولة وغيرها مما يخص لغة الشعر بحيث لا تتسم لغته بالابتذال والسوقية أو تتحول الى رموز مستغلقة يصعب فهمها •

وعلى الرغم من أن ابن رشد يلتقى مع الفارابى فى كون لغة الشاعر لا تقتصر على التوسع فى العبارة والمجاز ، فتتشكل من الألفاظ الحقيقية والألفاظ المخيلة معا ، فان الفارابى ــ كما رأينا ــ اكتفى بالالماح الى ذلك دونما تفصيل •

لقد ميز كل من ابن سينا وابن رشد ــ مثلهما مثل الفارابى من قبل ــ اللغة العلمية عن اللغة الشعرية على أساس أن الاولى تسعى الى تحقيق الافهام والابانة ، ومن ثم فهى لغة ثابتة مباشرة ، لأنها تتوسل بالألفاظ التى تدل على معانيها التى وضعت لها أول ما وضعت • أما اللغة الشعرية فانها لا تهدف الى الافهام وحده ، بل التعجيب والالذاذ ، ومن ثم فهى تتجاوز الدلالات الوضعية الثابتة للألفاظ ، وتنحرف عما هو مألوف وشائع فى اللغة دلاليا وتركيبيا • ومن هنا يدرك ابن سينا مثل الفارابى أن الشعراء هم أول من اهتدوا الى استعمال ما هو خارج عن الأصل ، ذلك أنهم يبنون لغتهم الشعرية لا على صحة أو أصل ، بل على تخييل فقط (١) • ويشير ابن رشد الى شيء قريب من هذا ، عندما يرى أن الشعراء هم أول من وقع على الأحوال التى تكون بها الألفاظ والأصوات مؤثرة ، من حيث انها تخيل أمورا زائدة على مفهوم اللفظ كالغرابة والفخامة (٢) •

واذا كانت اللغة فى الشعر تمثل الخروج عما هو أصلى وحقيقى ، فان الشعراء بناء على هذا ، وكما يرى ابن سينا ، « يجتنبون اللفظ الموضوع (يقصد الاصطلاحى) ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا ،

---

(١) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٠٠ ، ٢٠١ ، راجع الفارابى : الحروف ، ص ٤ ، ٧٧ •

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٠ ، ٥٣١ •

حتى اذا وجدوا اسمين للشيء ، أحدهما موضوع ، والآخر فيه تغيير ما ، مالوا الى المغير ، مثلا اذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له : مستراح ، ويقال له مسكن ومبيت ، وكان تسميته بالمسكن أولى ، لأنه مكان المرء ووطنه ، سموه بالمستراح ، لأنه يدل على تغيير ما ، ويخيل راحة ما ، كما ينتقلون الى الوصف عن الاسم ، فيقولون لبعض الدور والمساكن : تلك الكثيرة الأبواب ، ولبعضها تلك التى لها وجهان وصراعان متباينان ، ولا يقولون بالتصريح : انه دار فلان ، أو مسجد فلان ، بل يتركون الاسم الموضوع ؛ ويميلون الى النعت • كذلك يتركون الاسم الموضوع وينتقلون الى اسم مشتق عن وصف أو الى مستعار • وبالجملة الى مغير هذا » (١) •

ان حرص الشعراء على استخدام الاستعارة وذكر الأوصاف ، أو الأسماء المشتقة عن الأوصاف ، أو الاستعارات ، يؤكد السمة المجازية ـ بالمعنى الواسع ـ للغة الشعر ، أو يؤكد ـ بعبارة أخرى ـ انحراف اللغة الشعرية عن كل ما هو عادي وشائع فى اللغة العادية ، دلاليا وتركيبيا • ويؤكد كذلك تغاير هذه اللغة بل تعارضها مع لغة العلم التى تتجنب أى انحراف عما هو أصلى وحقيقى • وهنا نجد كلا من ابن سينا وابن رشد يقرن الشعر بالخطابة ، فهما الصناعتان المنطقيتان اللتان تعنيان بأمر الألفاظ عناية خاصة ـ وان كانا يعنيان فى الوقت نفسه بوضع حدود تفصل بينهما ـ فى حين لا تعنى لغة العلم (البرهان) بأمر الألفاظ الا بالقدر الذى يجعلها مفهومة ، يقول ابن سينا :

« واعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ فى صناعة الخطابة والشعر أمر عظيم الجدوى • وأما التعاليم فان اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير ، ويكفى فيها أن تكون مفهومة ، غير مشتركة ، ولا مستعارة ، وان تطابق بها المعانى • ولا يختلف التصديق فى التعليم بأى عبارة كانت اذا عبرت عن المعنى • وأما الاقناع فى الخطابة والتخييل فى الشعر فيختلف فى المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التى تكسوه • فينبغى أن يجتهد حتى يعبر عنها بلفظ يجعله مظنونا فى الخطابة ومتخيلا فى الشعر • فان اللفظ الجزل يوهم أن المعنى جزل ، واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف ، والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت ، والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال • ولذلك فان المشتغلين بالحقائق ،

(١) الخطابة ، ص ٢١٧ •

المتمكنين من المعرفة المتحلين بالصدق لا يتعاطون طريقة تزيين الألفاظ . فلا المهندس ولا معلم آخر يعنيه الاشتغال بالألفاظ وتحسينها ، الا أن يكون ناقصا ، أو مزورا ، أو مضطرا الى أن يروج المعنى باللفظ ، كبعض الخراسنية النسفية الذين كانوا قريبا من زماننا » (١) ٠

وما يكشف عنه قول ابن سينا أن لغة العلم لا تحال بتزيين الالفاظ أو تحسينها مثل اللغة الشعرية واللغة فى الخطابة لأنها تهدف الى الافهام فقط ، ومن ثم تصبح عناية المشتغلين باللغة العلمية بأمر الألفاظ من حيث تحسينها أو تزيينها من قبيل التزوير ، أو ترويج المعنى باليفظ ، وهذا يؤكد ما سبق الاشارة اليه من قبل من أن الألفاظ فى اللغة العلمية ينبغى أن تكون ذات دلالة مباشرة ومحددة أيضا لأن العلم (أو البرهان) يعنى بالمضمون دون الشكل ، والمضمون هنا هو الحقائق العلمية ٠ أما لغة الشعر فينبغى أن تكون الألفاظ هى محور اهتمامها بحيث تعنى بتحسينها وتزيينها بالقدر الذى تحقق به التخييل ، وينبغى أن تكون معانى الألفاظ فيها غير ثابتة ولا محددة أو مباشرة ، ان الأساس فى لغة الشعر ـ عند ابن سينا ـ أن تكون مخيلة ، ومن ثم ينبغى للشاعر ـ على حد قول ابن سينا ـ « أن يقل من الكلام الذى لا محاكاة فيه ، اذ أن مما يعيب الشعر ألا تكون فيه صنعة محاكاة » (٢) ٠

ويؤكد ابن رشد ـ أيضا ـ أن وظيفة الألفاظ فى البرهان هى أن تبين عن المعنى وتحقق (التفهيم) ، وأن ذلك يتم باستخدام الألفاظ بمعانيها المتواطأ عليها ، ويشير الى أن اللغة فى العلم عموما لا تعنى بتخييل معنى زائد عن المعنى المقصود ، أو عن المعنى عند السامع سواء كان بالألفاظ أو الأصوات ٠

ويؤكد ابن رشد ـ فى الوقت نفسه ـ أن الألفاظ ذات أهمية كبيرة بالنسبة للشعر والخطابة دون غيرهما من الصنائع المنطقية الأخرى كالجدل والسفسطة ، يقول ابن رشد :

« ان القول فى أحوال الألفاظ التى تكون بها أتم ابانة عن المعانى وأجود تفهيما لها هو ضرورى فى المخاطبة البرهانية فضلا عن الأقاويل البلاغية والشعرية ٠ وذلك أن جهة استعمالها فى المخاطبة البرهانية

---

(١) الخطابة ، ص ١٩٩ ، ٢٠٠ ٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٥ ٠

انما هو لأن يكون بذلك حصول البرهان أيسر وأسهل وأوضح ، مثل ما يقال : انه ينبغى أن تكون الالفاظ المستعملة فيه متواطئة ، غير مشتركة ، مشهورة عند الجمهور أو عند أهل تلك الصناعة التى يستعمل فيها ذلك البرهان • وان كانت مشتركة ، ان تقسم جميع المعانى التى يقال عليها ذلك الاسم المشترك ، ويبرهن على كل معنى من تلك المعانى على حدته ، لأن للألفاظ فى ذلك معونة فى زيادة التصديق الحاصل عن البرهان وقوته كالحال فى الصنائع الأخر ، فانه يلغى لها معونة فى ايقاع التصديق المستعمل فيها • وان كانت فى ذلك تختلف ، فأقلها حاجة فى ذلك صناعة الجدل • ثم من بعدها السفسطة ، ثم من بعدها الخطابة ، ثم من بعدها صناعة الشعر ، فهاتان الصناعتان أكثر حاجة الى ذلك • فلذلك ما ينبغى فى هاتين الصناعتين أن تحصى الأحوال التى اذا استعملت فى الألفاظ كانت بها الأقاويل البلاغية أتم اقناعا ، والشعرية أتم تخييلا ، فانه كما أن الأخذ بالوجوه انما منفعة فى هاتين الصناعتين هذه المنفعة ، كذلك الحال فى الألفاظ ، الا أن القول فى أحوال الألفاظ التى بها تكون الأقاويل فى هاتين الصناعتين أتم فعلا وأعظم نفعا ، وأحرى أن يكون القول فى ذلك صناعيا ••• وانما صارت الألفاظ والأصوات تفعل فى هاتين الصناعتين هذا الفعل من جهة أنها تخيل فى المعنى رفعة أو خسة ، وبالجملة : أمرا زائدا على مفهوم اللفظ » (١) •

وعلى هذا يرى ابن رشد أنه ينبغى على الشاعر أن يقلل من استخدامه للكلام الحقيقى المألوف وأن يكثر من الكلام المحاكى حتى تحقق لغته التخييل أو تكون أتم تخييلا (٢) •

وتتسم لغة الشعر عند ابن سينا وابن رشد بسمات أخرى تميزها من غيرها من الأقاويل ، غير استخدام التغييرات أو المجاز أو الأسماء المنقولة أو المخترعة ، أو باختصار غير التجاوز الدلالى الذى تحققه وتخرج به عما هو مألوف ومعتاد •

وهذه السمات تتعلق — فى الغالب — بشكل الألفاظ بمعناها ، فابن سينا — مثلا — يدرك أن الكلمة صوت بصرف النظر عن دلالتها ، وأن هذا الصوت يمكن أن يكون له تأثيره كصوت ، كما يدرك أن تشابه أصوات الألفاظ وانسجامها وتوافقها أو تقابلها له أثره البالغ فى افادة

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٢٩ ، ٥٣٠ •

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٥٧ ، فن الشعر ، ص ٢٤٦ •

التخييل الشعرى . واذا كان نص ابن سينا السابق قد أشعرنا بشىء من هذا ، خاصة أشارته الى اشتغال اللغة الشعرية بتحسين الألفاظ وتزيينها ، فان فى نص ابن رشد ما يشير الى ذلك فى تلميحه الى عناية كل من الشعر والخطابة بالألفاظ والأصوات ، وان كانت اشارته تلك تلمح بعض الشىء الى عملية الأداء الشفوى فى الشعر والخطابة . وهذا ما سنعرض له بعد ذلك — لكن الذى لا شك فيه أن ابن سينا أدرك قيمة الأصوات فى الشعر ، حتى انه يرى أنها عنصر أساسى من العناصر التى تجعل القول مخيلا ، ويتضح ذلك من قوله :

« والأمور التى تجعل القول مخيلا : منها أمور تتعلق بزمان القول القول وعدد زمانه ، وهو الوزن ، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول ، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم » (١) .

واذا تركنا اشارة ابن سينا الى الوزن — وهو ما سيتناوله الفصل القادم — فاننا نرى أن وسائل التخييل عنده لا تقتصر على المستوى الدلالى للألفاظ ، وهو ما عبر عنه « بالمفهوم من القول » ، ان هناك وسائل أخرى تتصل « بالمسموع من القول » أى تتعلق بالمستوى الصوتى للألفاظ، فضلا عن أمور أخرى تجمع بين المسموع والمفهوم أى بين المستويين الصوتى والدلالى . ومن هنا يشير ابن سينا الى نوعين من الحيل تتوسل بهما لغة الشعر ، الأول — يختص بالمستوى الصوتى للألفاظ ويركز على الشكل ، والثانى يختص بالمستوى الدلالى للكلمات (المعنى) .

ان الملذ أو المعجب من المسموع أو المفهوم عند ابن سينا أما ان يكون من غير حيل ، كأن يكون اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه ، أو أن يكون ذلك القول بحيل فى اللفظ والمعنى (٢) . وعلى الرغم من أنه يشير الى أن الحيل التركيبية فى اللفظ تتضمن التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب ، فانه يحصر الحيل اللفظية والمعنوية فيما أسماه بالمشاكلة والمخالفة . وهو يدخلنا بعد ذلك فى تقسيمات منطقية متشعبة، فالمشاكلة تكون تامة وناقصة ، وكذلك المخالفة ، والمشاكلة تكون فى اللفظ والمعنى ، واللفظ أما ان يكون عديم الدلالة كالأدوات والحروف

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ص ٢٢ ، ٢٣ .

التى هى مقاطع القول ، واما أن يكون لفظا دالا ، واللفظ الدال اما بسيط واما مركب ، أما المعانى فهى أيضا اما بسيطة واما مركبة . وبهذا يضعنا ابن سينا أمام خمسة أقسام ، يتفرع كل قسم منها الى شعب متعددة متفرقة .

ويمكن أن يفهم مصطلح (المشاكلة فى اللفظ) عند ابن سينا — بشكل عام — على أنه نوع من انواع الجناس ، وقد يعنى به أحيانا مصطلحا آخر من مصطلحات البديع (هو الترصيع) ، وعندما يعرض للمشاكلة فى الألفاظ الناقصة الدلالات مثل الحروف ، يقول :

« ولنبدأ من القسم الأول — يقصد الألفاظ الناقصة الدلالات كالحروف التى هى من مقاطع القول — فنقول أن من الصيغات التى بحسب القسم الاول تشابه أواخر المقاطع وأوائلها . والنظام المسمى المرصع كقوله :

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبى

ولا كلمت من بعد هجرانه السمر (١)

والترصيع كما يقول القزوينى « توافق الألفاظ مع ما يقابلها فى الوزن والتقفيه » (٢) .

ومن هنا نفهم أن المشاكلة فى اللفظ عند ابن سينا نوع من المماثلة أو المشابهة أو التوافق بين الألفاظ ، أو هو قسم من أقسام السجع عند علماء البلاغة — كالقزوينى — يقوم على تساوى الحروف وتوافق حركاتها فى كل لفظة مع ما يقابلها ، أو أنه يعتمد — باختصار — على التوافق بين الألفاظ المتقابلة فى التقفية والوزن وذلك يتحقق فى البيت الذى استشهد به ابن سينا .

ويتحقق مثل هذا التوافق أو المشاكلة فى الحروف عند ابن سينا فى حرفى من ، وعن (٣) . وهذه المشاكلة تعد من قبل الجناس الناقص .

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٤ .

(٢) القزوينى : الايضاح فى علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٢ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٦ .

كذلك فان المشاكلة التى تكون فى الألفاظ الدالة البسيطة عند ابن سينا ـ تدخل عند البلاغيين فى مبحث التجنيس (أو الجناس) ، غير أن ابن سينا يحاول أن يدخل فى هذا اللون البديعى تفريعات وتقسيمات شتى ، فالألفاظ التى تتحقق فيها المشاكلة التامة ـ عنده ـ اما أن تكون متفقة التصريف متخالفة الجوهر (أى متفقة فى الوزن الصرفى ومتخالفة فى الجذر الأصلى للكلمة) مثل العين والغين ، واما أن تكون متفقة الجوهر متخالفة التصريف (أى تكون متفقة فى الجذر الأصلى ومختلفة فى الوزن الصرفى) مثل قولنا الشمل والشمال أو السمك والسماك • أما المشاكلة الناقصة فهى أما أن تكون متقاربة الجوهر أو متقاربة الجوهر والتصريف مثل الفاره والهارف ، أو العظيم والعليم ، والصابح والسابح أو السها والسهاد (١) •

أما المشاكلة فى اللفظ بحسب المعنى ، فهو أن يكون لفظان اشتهرا مترادفين ، وأحدهما مقول على مناسف الآخر أو مجانسة ، واستعمل فى غير تلك الجهة ، كالكوكب والنجم ويراد به النبت ، أو السهم والقوس ويراد به الأثر العلوى (٢) •

وتتم المشاكلة فى الألفاظ الدالة المركبة « بأن يكون لفظ مركب من أجزاء ذوات التصريف فى الانفراد ، وتجتمع منها جملة ذات ترتيب فى التركيب ويقارنه مثله ، أو يكون التركيب من ألفاظ لها احدى الصيغات التى فى البسيطة ويقارنه مثله » (٣) ويفهم من هذا النوع من المشاكلة أنه نوع من التوازى فى تركيب البيت الشعرى ويلاحظ أن ابن سينا لم يأت هنا بأمثلة توضح فكرته •

أما المشاكلة التامة فى المعانى البسيطة ـ ونلاحظ هنا تداخل المسموع والمفهوم من اللفظ ـ فأن « يتكرر فى البيت معنى واحد باستعمالات مختلفة (٤) ، (ولا ندرى هل يعنى هذا استخدام الشاعر

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٦ ، ٢٧ •

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٧ •

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٨ •

(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ •

للأسماء المترادفة أو لا ؟ ، وأما الذى بحسب المشاكلة الناقصة « فأن يكون هناك معان مفردة متضادة أو متناسبة ، كمعنى القوس والسهم ، ومعنى الأب والابن ، وقد يكون التناسب بتشابه فى النسبة ، وقد يكون بجهة الاستعمال ، وقد يكون باشتراك فى الحمل ، وقد يكون باشتراك فى الاسم • مثال الأول : الملك والعقل ، مثال الثانى : القوس والسهم • مثال الثالث : الطول والعرض • مثال الرابع الشمس والمطر (١) •

ومن الملاحظ أن هذا النوع من المشاكلة يقوم على نوع من العلاقات المنطقية الخالصة ، كالعلاقة بين القوس والسهم والأب والابن والملك والعقل •• مما يبعدها عن أن تصبح « صيغات شعرية » كما يزعم ابن سينا •

وأيا كان الأمر ، فهناك قسم أخير من المشاكلة ، عند ابن سينا ، التى تكون فى المعانى المركبة ، « وذلك بأن يكون معنى مركب من معان وآخر غيره ، يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان فى الأجزاء » (٢) •

أما المخالفة عند ابن سينا فانها تبدو أحيـــانا مماثلة للطباق أو المقابلة • فالمخالفة مقصورة عنده على المعنى ، حيث انه لا يوجد لفظ من الألفاظ مخالفا لآخر من جهة لفظيته ، وانما يخالفه من حيث معناه (٣) • ومن المخالفة فى الألفاظ الناقصة الدلالات مخالفة الحرف « من » للحرف « الى » (٤) حيث تستخدم من للابتداء والى للانتهاء •

أما المخالفة فى اللفظ البسيط فأن يكون هناك لفظان يقع أحدهما على شيء والآخر على ضده أو ما يظن به أنه ضده وينافيه ، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به ، وقد استعمل على غير تلك الجهة ، كالسواد التى هى القرى ، والبياض والرحمة وجهنم وما جرى مجراه •

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ •

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ •

(٣) فن الشعر من كتاب السفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٨ •

(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٦ •

أما المخالفة في اللفظ المركب « فالذى يكون فيه ترتيب الأجزاء بين جملتى قولين مركبين : اما في أجزاء مشتركة فيهما ، أو أجزاء غير مشتركة فيهما » (١) ٠

والمخالفة فى المعنى البسيط اما أن تكون « تامة فى الأضداد وما جرى مجراها واما ناقصة ، وهى بين شيء ونظيره ضده أو مناسب ضده ، أو بين نظيرى ضدين أو مناسبيهما »(٢) ٠

أما القسم الخامس والأخير من المخالفة التى تكون فى المعانى المركبة فان يتخالف المعنيان ــ فى التركيب أو الترتيب بعد الشركة فى الأجزاء ، أو بلا شركة فى الأجزاء : ويدخل فى هذه القسمة قولهم : اما كذا كذا ، واما كذا وكذا ٠

والجمع والتفريق كقولهم : أنت وفلان بحر ، لكن أنت للغمارة ، وذاك للزعاقة ٠ وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم (يرجى) ، ويتقى :

يرجى الحيــا منه وتخشى الصواعق (٣)

هذه هى الصيغ الشعرية أو الحيل اللفظية والتركيبية والمعنوية التى يرى ابن سينا انها أنها تخص الشعر وحده دون البرهان والصنائع المنطقية الأخرى ، ويرى أنها هى التى تكتمل بها الوظيفة الشعرية للغة ، لأنها من قبيل التحسينات اللفظية وان لم تخل من المعنى والدلالة أيضا ٠ وقد يبدو واضحا ــ الى حد ما ــ الجزء الخاص بالمشاكلة اللفظية ــ عند ابن سينا ــ لأنه فى مجمله يتعلق بما ينبغى أن هذه المشاكلة اللفظية ، وهى تعتمد على تناسب أصوات الألفاظ في البيت الشعرى الواحد لاتنفصل عن الوزن الشعرى بل تبدو مرتبطة به ، ان لم تكن متداخلة لأن الوزن فى الشعر يقوم أساسا على مبدأ التناسب الصوتى بين أجزاء البيت الواحد ٠ أما المشاكلة التى تتعلق بالمعنى ، وكذا أقسام المخالفة فانها تبدو فى معظمها غامضة الدلالة ، يصعب أن تخرج منها بما يمكن أن

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٤ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٨ ٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ ٠

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٥ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٩ ٠

نعتبره من قبيل السمات الشعرية الخاصة لأنها ليست الا نوعا من المحاكات المنطقية ·

ويرى ابن رشد ــ مثل ابن سينا ــ أن لغة الشعر لا ينحصر تمايزها عن اللغة الحقيقية فى البرهان فى مجرد الاختلاف الدلالى ، ذلك أن « القول ــ عنده ــ انما يكون مختلفا ، أى مغيرا عن القول الحقيقى ، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة فى الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير ، وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه اذا غير القول الحقيقى سمى شعرا أو قولا شعريا ، ووجد له فعل الشعر » (١) ·

ومن هنا يرى أن هناك وجوها لتحسين الألفاظ يختص بها القول الشعرى دون غيره ، حيث تكسب الخول سمة الشاعرية بالاضافة الى الاستخدام المجازى للغة ، أو استخدام التغييرات (وهى بمعنى المجاز عند ابن رشد ، كما سيتضح وتشمل كل ما يعد خروجا عن المألوف فى لغة الشعر دلالة وتركيبا) ·

وتتمثل وجوه التحسين ــ عند ابن رشد ــ فيما أسماه « الموافقة والموازنة » · وهذان المصطلحان يشبهان ما قد أسماه ابن سينا من قبل « المشاكلة » و « المخالفة » ويقصد ابن رشد بالموافقة والموازنة المجانسة والمطابقة عند أهل زمانه ــ على حد قوله ، وهو يرى انهما لا يخلوان من أن يكونا فى كل اللفظ وفى كل المعنى · وفى هذا يقول :

« وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض فى المقدار ومعادلة المعانى بعضها لبعض وموازنتها فأمر يجب أن يكون عاما ومشتركا لجميع الألفاظ التى هى أجزاء القول الشعرى · وذلك أنا نجد الشعراء ، وان استعملوا الألفاظ الحقيقية فى المواضع التى يهزأ بهم فى استعمالهم اياها ، ليس يخلو شعرهم من هذين الأمرين ، أعنى من الموازنة والموافقة فى المقدار · ولكن كان هذا عاما لجميع أنواع الشعر ·

وأما الأشعار التى تأتلف من الأسماء المختلفة فوجود هذا المعنى فيها أبين وموافقة الألفاظ التى ذكر فى المقدار هى موافقة بعضها لبعض فى عدد الحروف · وأن وافقت مع هذا فى كل اللفظ ، أو فى بعض

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٩ ، فن الشعر ، ص ٢٤٢ ·

اللفظ ، فهو الذى يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا . والموافقة أنحاء . وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون فى كل اللفظ وكل المعنى وهذا مثل قول الشاعر :

لا أرى الموت يسبق الموت شيء

ومثل قولهم : « طويل النجاد » ، « طويل العماد » . أو يكون فى بعض اللفظ وبعض المعنى ، أو يكون فى بعض اللفظ وكل المعنى ، أو يكون فى كل اللفظ وبعض المعنى ، أو يكون فى كل اللفظ فقط ، أو يكون فى بعض اللفظ فقط ، أو يكون فى كل المعنى فقط ، أو يكون فى بعض المعنى فقط .

فمثال الموافقة فى بعض اللفظ وبعض المعنى .. الأسماء المشتقة من تصريف واحد . وذلك مثل قول المتنبى :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم
وتأتى على قـدر الكـــرام المكـــارم

ومثال الموافقة فى بعض اللفظ وكل المعنى قولهم : درهم ضرب الأمير ، ومضروب الأمير . ومثال عكس هذا ، أعنى فى كل اللفظ وبعض المعنى : الأسماء المشككة . والشعراء يستعملونها كثيرا ، ومثال الموافقة فى كل اللفظ فقط الأسماء المشتركة ، مثل قول المعرى : .

معان من أحبتنا معان

ومثل قوله :

فزندك مغتال وطرفك مغتال

ومثال المتفقة فى بعض اللفظ فقط قول حبيب

متى أنت على ذهيلة الحى ذاهل

وهذا كله فى لغة العرب ، مثل الضرب والضرب ، والحمل والحمل
ومثال الموافقة فى كل المعنى فقط الأسماء المترادفة ، مثل قوله :

أقوى وأقفز

ومثال المتفقة فى بعض المعنى : الأسماء المختلفة التى تدل من الشيء الواحد على جهات مختلفة ، مثل الصارم والذكر (١) .

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٥ وما بعدها ، فن الشعر ، ص ٢٣٩ وما بعدها .

أما الموازنة في أجزاء القول فهي على أنحاء أربعة :

أحدها أن يأتي بالشيء وشبيهه : مثل الشمس والقمر ، أو بالأضداد ، مثل الليل والنهار ، أو يأتي بالشيء وما يستعمل فيه ، مثل القوس والسهم ، والفرس واللجام ، أو يأتي بالأشياء المناسبة ، مثل الملك والاله ، وهذه المناسبة انما تؤخذ من أربعة أشياء • ومن هذا الباب عيب على الكيمت قوله :

تكامل فيها الدل والشنب

لأن الدل غير شبيه بالشنب ••• (١) •

ان قول ابن رشد فيما أسماه « الموافقة » يدخل ، وكما أشار هو الى ذلك في مبحث الجناس عند البلاغيين بأنواعه من جناس تام وناقص (٢) • وهو لا يعنى به بمجرد التشابه الصوتي الذي يحدثه تطابق كل حروف اللفظين ، المتجانسين أو بعض حروفهما ، وانما يعنى — أيضا — التشابه المعنوي • لكنه — مثل ابن سينا — يعمد الى تقسيمات منطقية عقلية يريد من خلالها أن يقف على أنواع الجناس وان بدا أوضح من ابن سينا في هذا ، على الأقل لحرصه على التمثيل بنماذج من الشعر العربي لما يقول • والموافقة عنده أيضا لا تقتصر على الموافقة في حروف اللفظ ، فقد تكون موافقة في المعنى • وهو يشير بذلك الى الترادف ، الذي يرى أنه يخص الشعر فقط •

أما الموازنة فلا نفهم ما اذا كان المقصود بها المطابقة أم لا ، خاصة وأنه أشار الى ما يفيد ذلك في بداية نصه السابق ، وقد يبدو أنه يقصد بالموازنة نوعا من التكافؤ الذي يقوم اما على علاقة تشابه مثل الشمس والقمر ، واما علاقة تضاد مثل الليل والنهار — وهذه مطابقة واما على علاقة تناسب مثل الملك والاله •• الأمر الذي يجعلنا لا نتردد في أن نقول أن هذه التقسيمات التي تدخل عنده تحت اسم الموازنة ليست الا تقسيمات تقوم على علاقات دلالية منطقية كالعلاقة التضادية بين الليل والنهار والعلاقة التي تقوم على التناسب بين الملك والاله وهكذا •

يتفق الفلاسفة اذن في أن هناك مستويين لغويين ، المستوى الأول تستخدم الألفاظ فيه بمعانيها الحقيقية التي وضعت لها أول ما

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ ، فن الشعر ، ص ٢٤١ •
(٢) الايضاح في علوم البلاغة ، ص ٢١٦ •

وضعت ، ومستوى آخر مجازى يتجاوز الدلالات الوضعية للألفاظ الى دلالات أخرى مشابهة أو مغايرة ٠

وقد رأوا أن اللغة فى العلم (أو البرهان) تقتصر على استخدام المستوى الأول ، لأنها تهدف الى تحقيق الافهام أو التوصيل ـ بحسب الحد ـ الذى يهدف الى غاية أبعد هى التصديق أو الاعتقاد بشىء ما ، فى حين أن اللغة الشعرية تتوسل بالمستويين معا ، وتختص باستخدام المستوى المجازى ، فضلا عن استخدام الأسماء الغريبة والنادرة والممدودة أو بعض التراكيب التى تعنيها فى تحقيق ما تهدف اليه من الذاذ أو اثارة للعجب أو الدهشة ٠

وقد أرادوا بعد ذلك أن يقفوا على الخصائص النوعية للقول الشعرى، وما اذا كانت تنحصر فقط فى مجرد التوسع فى العبارة واستخدام المجاز ، وعلى الرغم من أن الفارابى قد ألمح الى ما قد توجبه اللغة الشعرية من تحسينات للألفاظ وترتيبها على نحو خاص (١) ، فانه لم يعن بتوضيح هذا ابن سينا وابن رشد ، حيث اهتما بابراز السمات الشكلية للألفاظ ووجوه التحسينات فى الألفاظ المستخدمة فى الشعر كألفاظ ، وقد فعل المستخدمة فى الشعر ، وهى سمات تتعلق بالألفاظ كأصوات مسموعة أولا ، ثم مسموعة ومفهومة ثانيا ، فوقف ابن سينا عندما أسماه بالمشاكلة والمخالفة فى اللفظ والمعنى ، وكذلك وقف ابن رشد عندما أسماه بالموافقة والموازنة فى اللفظ والمعنى باعتبارهما مما يخص الشعر وحده ٠

لقد استطاع الفلاسفة المسلمون أن يقفوا على الفرق الجوهرى الذى يميز لغة الشعر عن اللغة العلمية ، وعندما ألحوا على أن اللغة الشعرية تتميز بالخروج عن الأصل ، أى أنها تنحرف عن معيار ما هو قياسى ومصطلح عليه فى اللغة فى الوقت الذى تلتزم فيه لغة العلم (البرهان) بما هو متواضع عليه فى اللغة ٠ وأدرك هؤلاء أيضا أن خروج اللغة فى الشعر عن الأصل يرتبط بالهدف الذى تريد تحقيقه ، ذلك أنها لا تسعى الى الافهام والتوصيل كما هو الحال بالنسبة للغة العلمية ، وانما تهدف الى تحقيق أمر زائد عن المعنى ، وأن هذا الانحراف انحراف جمالى متعمد، ذلك أنها تقصد من ورائه اثارة الدهشة أو العجب أو اللذة ٠ وقد وعوا فى الوقت نفسه أن الوظيفة الشعرية للغة يمكن أن توجد خارج الشعر ، لكنها تكون دائما ثانوية مساعدة ، فى حين تكون هى العنصر المهيمن فى

(١) راجع ص ١٧٤ ٠

الشعر ، بمعنى أنها تتحقق بأقصى حد ممكن بحيث يتقهقر التوصيل — وهو هدف اللغة العلمية — الى الوراء وتصبح هى مقصودة لذاتها ·
كما أشار هؤلاء الفلاسفة أيضا الى أهمية وجود المستويين اللغويين فى الشعر ، أى المستوى الحقيقى والمجازى ، حتى لا تتحول اللغة الشعرية الى لغز مستغلق ·

تلك هى تصورات الفلاسفة التى يمكن للباحث أن يقف عليها من خلال محاولتهم لحد اللغة الشعرية بمقارنتها بلغة البرهان ، وهى تصورات تشكل فى مجملها نواة جنينية لتصورات النقاد المحدثين الذين أقاموا جهودهم على أساس الاستفادة من تطور علم اللغة الحديث ، وعنوا بدراسة لغة الأدب بصفة عامة ولغة الشعر بصفة خاصة . فشغلوا بالبحث عما يميز لغة الشعر عن غيرها من المستويات اللغوية الأخرى · وفى مقدمة هؤلاء النقاد أعضاء حلقة براغ اللغوية ، ومن أبرز هؤلاء يان مكاروفسكى (Jan Mukarovsky) · فقد ذهب مكاروفسكى الى أن العنصر الجوهرى الذى يميز لغة الشعر عن اللغة القياسية (Standard Language) هو تحطيم لغة الشعر لمعيار اللغة القياسية (١) وأن هذا التحطيم أو الانحراف الذى تقوم به اللغة الشعرية ليس الا انحرافا جماليا متعمدا (٢) ، ذلك أن اللغة الشعرية لا تهدف الى التوصيل — الذى هو مهمة اللغة القياسية — بل أنها تدفع بهذا التوصيل الى الوراء ، حيث يصبح التعبير أو القول فى هذه الحال مقصودا لذاته ، وليس مستخدما لخدمة التوصيل (٣) ·

كما يروى رومان ياكبسون (Roman Jakobson) هو أحد رواد الاتجاه البنيوى فى دراسة الأدب فى النقد الأوربى الحديث — أن الوظيفة الشعرية للغة ليست هى الوظيفة الوحيدة لفن القول ، ولكنها تعد الوظيفة السائدة والمهيمنة فيه ، فى حين أنها تعمل فى النشاطات القولية الأخرى كوظيفة مساعدة ومكملة (٤) ·

وفضلا عن ذلك فان حديث الفلاسفة عن اللغة العلمية فى البرهان

---

(١) Mukarovsky, Jan : Standard Language and Poetic Language, in Linguistics and Literary Style, ed. Donald C. Freeman, U.S.A., 1970, p. 47, 52.

(٢) Ibid, p. 42.

(٣) Ibid., p. 43.

(٤) Scholes, Robert : Structuralism in Literature, Yale University

واللغة الشعرية ـ خاصة فى حديث الفارابى ـ يستدعى الى أذهاننا ما يثيره النقد الحديث حول الفروق التى تميز اللغة العلمية عن لغة الشعر ، فاللغة العلمية لغة دلالية محضة ، فهى تهدف الى التطابق الدقيق بين الاشـارة والمدلول ، أما اللغة الأدبية فهى لا تكون دلالية فقط ، وانما تمضى أبعد من ذلك ، اذ أنها تهدف الى التأثـير فى موقف القارىء · ولعل من أهم الفروق التى أشار اليها فلاسفتنا بين هاتين اللغتين أن التشديد فى لغة الشعر يكون على الاشارة نفسها أى على الرمز الصوتى للكلمة ، ومن هنا فهى تستعين بجميع أنواع الصنعة اللفظية لتلفت النظر الى الشعر نفسه ، فضلا عن تركيزهم على السمة التخييلية (استخدام التصوير والمجاز) للقول الشعرى ، فهذه الخصائص التى تميز الشعر عن العلم عند فلاسفتنا هى ما نمتها المقولات النقدية الحديثة والمعاصرة (١) ·

---

(١) « رينيه ويليك » ، و « وستن وارين » ، نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ١٩٧٢ ،

٢ ـ لغة الشعر ولغة الخطابة

تبين فيما سبق أن القياس الخطابى قياس منطقى يهدف الى الاقناع بقصد التصديق ، في حين يهدف القياس الشعرى ـ وهو منطقى أيضا ـ الى التخييل ، وهـذا الاختلاف بين وظيفتى القياس الخطابى والشعرى يفرض ـ على الأقل نظريا ـ اختلاف وسائل كل منهما في تحقيق وظيفته بحيث يمكن أن يوضع الشر في مقابل الخطابة • ولكن تجاور الخطابة والشعر فى المتصل المنطقى الذى يجمعهما ـ حيث يمثل الشعر أحد قطبى هذا المتصل فى حين يمثل البرهان قطبه الآخر المقابل ، وتقع الخطابة بينهما بحيث تسبق الشعر مباشرة ـ يفرض بدوره وجود تشابه ما بين هاتين الصناعتين • يؤكد هذا التشابه ما سبق أن أشير اليه من أن الفلاسفة جعلوا الشعر والخطابة ـ بوصفهما صناعتين منطقيتين ـ صناعتين مدنيتين مدنيتين عاميتين موجهتين الى الجمهور والعوام • وقد ترتب على هذا أن أصبحت وسائلهما متشابهة بل مشتركة أحيانا فى تحقيق الاقناع والتخيل •

لقد بدت الخطابة ـ عند هؤلاء الفلاسفة ـ على الرغم من كونها صناعة اقناعية تصديقية فى حاجة دائمة الى التخييل لما له من دور فى تحقيق الاقناع ، ومن ثم فهى تشترك فى كثير من خصائص اللغة الشعرية • لكنها وان استخدمت بعض الوسائل الخاصـــة بالشعر مثل التشبيهات والاستعارات وغيرهما مما تخرج به لغة الشعر عن حدود المألوف ، فان الحدود بين الخطابة والشعر تظل واضحة عند الفلاسفة الى حد كبير •

ومن هنا نجدهم ـ فى معرض حديثهم عن أن الوزن فى الشعر ليس هو ما يميز الشعر عن النثر ، وان المحاكاة (بمعنى التصوير وكل ما هو جمالى مؤثر) هى التى تميز الشعر عن النثر ـ يحذرون مما قد يعرض للشاعر من (خطابية) أو للخطيب من (شعرية) ، خشية أن يضل كل منهما طريقه ، ومؤكدين أن الفـرق بين الشعر والنثر (خاصة الخطابة)

ليس مجرد الوزن ، فالشعر أبعد ما يكون عن الاقناع ، لأنه يقوم على المحاكاة أو التخييل ٠

وبناء على هذا فان الفارابى وان كان قد صرح من قبل باشتراك الخطابة والشعر فى خروجهما عما هو مألوف ومصطلح عليه فى اللغة ، بحيث أصبحت لغة الخطابة والخطباء مماثلة للغة الشعر والشعراء من حيث التوسع أو (التسامح) فى العبارة واستخدام التجوزات مما قد يفقد لغة الشعر خصوصيتها ، فانه يدرك الفروق التى تميز بين الاستخدام الخطابى والاستخدام الشعرى للغة ٠ يتضح هذا من قوله :

« والخطابة قد تستعمل شيئا من المحاكاة يسيرا ، وهو ما كان قريبا جدا واضحا مشهورا عند الجميع ٠ وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأوقايل الشعرية ، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله ، غير أنه لا يوثق به ٠

فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة ، وانما هو فى الحقيقة قول شعرى قد عدل به عن طريق الخطابة الى طريق الشعر ٠ وكثير من الشعراء الذين لهم — من طبائعهم — قوة على الأقاويل المقنعة يصنعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا وانما هو قول خطبى عدل به عن منهاج الشعر الى منهاج الخطابة » (١) ٠

يصبح الفرق بين الخطابة والشعر فى استخدام اللغة — عند الفارابى — فرقا كميا ونوعيا ، فالخطابة تستخدم ما هو شعرى لكنها ملزمة باستخدام قدر يسير من المحاكاة ، لأن كثرة استخدام التشبيهات والاستعارات أو كل ما هو خاص باللغة الشعرية يجعل من القول الخطابى قولا شعريا ، وهذا يعنى أنه الفرق الكمى بين الخطابة والشعر فى استخدام المحاكاة يتحول الى تغير كيفى ، وبهذا يمكن أن نضع حدودا بين ما هو شعرى وما هو خطابى على الرغم من توسل الخطابة بما هو شعرى ٠ وفى الوقت نفسه فان الخطيب عندما يستخدم هذا القدر اليسير من المحاكاة يكون ملزما باستخدام ما هو قريب ومشهور من هذه المحاكاة ، ومن هنا تحتفظ اللغة الشعرية بخصوصيتها عند الفارابى رغم استخدام الخطابة لها ٠

لكن الحدود بين لغة الشعر ولغة الخطابة تتضح أكثر عند ابن سينا ،

---

(١) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩٢ ، ٩٣ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٣ ٠

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فقلما يجمع ابن سينا بين الخطابة والشعر ـ كما يحدث عند الفارابى ـ فى سياق الحديث عن اللغة المستخدمة فى الشعر التى يفترض أنها اللغة التى يتميز بها الشعر عن البرهان ، فسمات اللغة الشعرية أكثر وضوحا وتحددا عند ابن سينا ، اذ أن الخروج عن الأصل منسوب للشعراء وحدهم دون الخطباء وللغة الشعرية دون لغة الخطابة ، والاختراع فى اللغة مباح للشاعر ومحظور على الخطيب ، واستخدام الاستعارات والحرص على استخدامها يكون من قبل الشعراء لا الخطباء ، واستخدام الحيل اللفظية والمعنوية يخص لغة الشعر وحدها حتى انها تصبح « صيغات شعرية » ٠

ان لغة الخطابة عند ابن سينا ـ وقد تحددت سمات اللغة المستخدمة فى كل من العلم (أو البرهان) والشعر ـ تحتل موقعا وسطا بين لغة العلم ولغة الشعر ، فتجمع بين بعض سمات كل منهما ، وقد تكون أقرب الى الأولى منها الى الثانية ٠ « فالأصل الأول فى الخطابة ـ كما يقول ابن سينا ـ أن تكون الألفاظ التى منها تتركب الخطابة ألفاظا أصلية مناسبة ، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها « كالأبازير » ، وكذلك اللغات الغريبة وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهى ألفاظ لم تستعمل فى العادة على تركيبها ، وانما الشعراء ومن يجرى مجراهم هم الذين يختلفون فى تركيبها ، مثل قولهم : فلا يتكشحم ٠ فان هذه مما ينفر عنها فى الخطابة لأنهـا أحرى أن تستعمل فى التخييل منهـا فى التصديق » (١) ٠

هكذا يحدد ابن سينا أن الأصل فى الخطابة أن تستخدم اللغة فيها استخداما حقيقيا مناسبا ، فى حين أنه حدد فيما سبق ـ وكما سيتضح لنا بعد ذلك ـ أن المبدأ فى لغة الشعر هو الخروج عن هذا الأصل ، فما يخص لغة الشعر مثلا من استعارات وألفاظ أجنبية (غريبة) وتراكيب تخرج عما هو مألوف وعادى فانما يستعان بها فى لغة الخطابة على أنها أشياء ثانوية ، لكنها مؤثرة ، ومن هنا يصفها بأنها « أبازير » (والأبازير هنا بمعنى التوابل) ٠

ويؤكد ابن سينا ذات الفكرة عندما يذهب الى أنه يحسن أن تستخدم الأسماء المستولية (الحقيقية) والمناسبة فى الخطابة وأن التغييرات تصلح الى حد ما ، وأنه ينبغى أن يهجر فى لغة الخطابة كل ما يتصل بلغة الشعر

(١) الخطابة ، ص ٢٠٤ ٠

من سمات خاصة بها ، فالترداف على سبيل المثال أولى بالشعر من الخطابة لأنه يخيل توكيد اللمعنى ، والتصديق لا يستعان فيه بالتكرير البتة الا أن يكون التصديق غير واقع — أو يرفد — بتخييل (١) ٠

يشدد ابن سينا — اذن — على ضرورة اجتناب الخطيب — فى لغته — كل ما هو شعرى ، وقد نتج هذا التشديد عن وضوح غاية كل من الخطابة والشعر كقاسيين منطقيين ، واستمرار حضور تفرقته بين هاتين الغايتين (وهما الاقناع والتخييل) فى ذهنه دائما ٠ وبناء على ذلك فهو ينص على أن من الألفاظ ما لا يستحسن استخدامه فى الخطابة ما يكون مأخوذا من الشعر مخيلا فيه طبيعة الشعر « ومن هذا ما كان يسمى فى عصره » بذوب الشعر ، فهـو يرى أنه « ان كان قـد استحسن فى زمانه فانما استحسن فى البلاغة من حيث هى بلاغة يراد بها التعجيب لا من حيث هى خطابة يراد بها ايقاع التصديق للجمهور » (٢) ٠

ان كون الخطابة صناعة اقناعية والشعر صناعة تخييلية يعنى أن هناك اختلافا فى وسائل الصناعتين ، ذلك ما يريد أن يؤكده ابن سينا ، الاستعارات والمجاز فى الأقوال الموزونة من استعمالها فى الأقوال المنثورة فى ذلك « أن الخطابة معدة الى الاقناع ، والشعر ليس للاقناع والتصديق ، ومناسبتها للكلام النثرى المرسل أقل من مناسبتها للشعر » (٣) ٠ والسبب ومن ثم — وبناء على كل ما تقدم — فهو يضع مبدأ عاما مفاده أن « استعمال ولكن للتخييل » (٤) ٠

لكن هذا لا يعنى أن يكون كل كلام الخطيب من جنس واحد فيستخدم المعتدلات من الألفاظ فقط ، فربما وجب أن يستخدم الألفـاظ المخيلة الأخرى التى تميل اما الى الافراط واما الى التقصير لأنها هى التى تعينه على استدراج السامعين والا لأصبح « القول الخطبى ساذجا على فطرته الأولى غير معان بحيله ، وحينئذ ربما لا يفاد منه اقناع » (٥) ٠

وعلى الرغم من هذه الحدود التى يحاول ابن سينا أن يضعها ليفصل بين الاستخدام الخطابى والاستخدام الشعرى للغة ، فان كلامه السابق

(١) الخطابة ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ٠
(٢) المصدر السابق ، ص ٢١٠ ، ٢١١ ٠
(٣) الخطابة ، ص ٢٠٣ ٠
(٤) المصدر السابق ، ص ٢٢١ ٠
(٥) المصدر السابق ، والصفحة نفسها ٠

يفيد أنه يمكن للخطابة أن تتوسل بالاستعارة ، لكنه يحرص مرة أخرى على أن يؤكد أن استخدام الاستعارة والتشبيه ــ رغم نفعهما ــ ليس أصلا فى الخطابة وانماهو أصل فى الشعر (١) ، بل انه يذهب الى أن الاستعارة وان انتفع بها فى الخطابة فهى ينتفع بها على أنها وسيلة خادعة أو غش ينتفع فى ترويج الشىء على من ينخدع وينغش (٥) · يقول ابن سينا :

« وليعلم أن الاستعارة فى الخطابة ليست على أنها أصل بل على أنها غش ينتفع به فى ترويج الشىء على من ينخدع وينغش ، ويؤكد عليه الاقناع الضعيف بالتخييل ، كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شىء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها فيروج أنها طيبة فى أنفسها » (٣) ·

ان تصور ابن سينا للاستعارة على أنها « غش وخداع » ينتفع به فى الخطابة يشير الى حاجة الخطابة الى التخييل حتى لو كان غشا وخداعا ــ للتأثير على المتلقى (وهو السامع على الأكثر فى حالة الخطابة) الذى يسهل خداعه ، ومن هنا فهو يكاد يقصر استخدام الاستعارات على خطب يعينها ، وهى الخطب التى تقال على المنابر أو فى المحافل ، لأن هذه الخطب عادة ما تكون موجهة الى الجمهور والعامة ، أما الخطب الموجهة الى الخواص كالتى تكون بين يدى الحكام أو فى المشاجرات فى المجالس الخاصة فلا يحتاج فيها الى كثرة الاستعارات والتشبيهات ، بل يقتصر فيها على جودة العبارة دون اللجوء الى الاستعارات وما يشابهها من وسائل تخييلية · يقول ابن سينا :

« والقول الخصومى يحتاج أن يجعل قولا شديد التقريب من الغرض ، وأن يكون اللفظ فيه شديد المطابقة للمعنى ، لا سيما حيث لا يكون كالخطبة ، بل يكون بين يدى حاكم واحد ومجلس خاص ، وذلك لأن تكلف الخصومة فى مثل هذا الموضع يكون أيسر منه على رأس الملأ المزدحم ، فان مثل هذا الموضع يحتاج الى عمل واحد من الخطابة ، وهو حسن العبارة ، ولا يحتاج الى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما تحتاج اليها الخطبة التى على المنابر أو عند المحافل ، بل الاشتغال فى المشاجرة التى تكون فى مجلس خاص يجب أن يكون مقصورا على اظهار

---

(١) الخطابة ، ص ٢١٢ ·
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٣ ·
(٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها ·

الغرض الخاص بالأمر ، وأن يظهر بالقريب منه وحتى لا يكون الشاكى منها أيضا قد بعد عن المراد » (١) .

وهـذا معناه أن ابن سينا يرى أن جودة العبارة ليست مشروطة باستخدام الاستعارات والتشبيهات والتهويلات ، لأن هذه الأشياء تصبح بمثابة تكلفات زائدة يمكن الاستغناء عنها ، خاصة فى الأقوال الخطابية التى يقصد منها « تصديق الخواص » لأن المهم بالنسبة لهذا النوع من الخطب هو توصيل الغرض الخاص بالأمر بشكل قريب ومباشر ، وهنا تتوسل العبارة بألفاظ شديدة المطابقة للمعنى بحيث لا ننحرف عنه ولا يضاف اليها زيادات أخرى . أما الخطب الموجهة للعوام فيمكن أن يستعان فى « تصديقهم للشىء » بوسائل تخييلية انفعالية كالاستعارة والتشبيه ، لتستثيرها وتدفعهم نحو التصديق .

كذلك فان الكتابة النثرية سواء كانت خطبا أو رسائل يختلف الحال فيهـا عن الخطب الشفهية ، فهى ليست فى حاجة الى كثرة التغييرات أو الاستعارات ، وانما تخلط بها أشياء لطيفة من التغييرات المعتادة ، وقليل من الغريبـة » (٢) . كذلك فان كثـيرا من الألفاظ الاستعارية النـادرة المستطرفة فى الخطب يقبح أن تستخدم فى الكتابة ، ومن ذلك الافراطات فى الأقاويل (٣) .

لكن استخدام الاستعارة فى الخطابة مشروط بمواصفات حددها ابن سينا أيضا منطقيا وأخلاقيا ، فالاستعارة التى تشاكل الخطابة ينبغى ألا يكون من الاستعارات البعيدة المغالى فيها ، كما يجب ألا تكون حقيرة أو قبيحة ، فتذهب الى جهة الاستهزاء ، لأن مثل هذه الاستعارات ، خاصة القبيحة ، لا تصلح الا فى ضرورة من مؤذيات الشعر ، وهى التى تذكر فيها الأهاجى الفحش (٤) ، وفى الوقت نفسه فان الاستعارات قد تستحب لأسباب أخلاقية أيضا فى الخطابة ، ذلك حين يريد الخطيب أن يعبر عن معنى فاحش ، فانه يصبح من حسن الأدب فى التعبير ألا يصرح باللفظ البسيط الذى يدل على هذا المعنى الفاحش بلا تركيب ، بل ينبغى عليه

---

(١) الخطابة ، ص ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٢) الخطابة ، ص ٢٣٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ ، ٢٣٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢١٢ .

أن يعرض عن هذا اللفظ ، ويستعير له ، ويقيم شيئا بدله ، وان كان كذبا فهو كذب حسن (١) ٠

ويلح ابن سينا ـ أيضا ـ على تجنب الاستعارة البعيدة في الخطابة اذ لا بد أن تكون مناسبة وقريبة : « ينبغي للخطيب اذا أراد أن يستعير ويغير حيث يريد التحسين ، أن يأخذ الاستعارة والتغيير من جنس مناسب لذلك الجنس ، محاك له غير بعيد منه ، ولا خارج عنه ٠ فانه اذا أراد أن يحقر انسانا ويقبحه ، فيجب ملتمسا ويحقره : ان فلانا ليتكدى ٠ واذا أراد أن يفخم أمر حريز ، لم يبعد بالمحاكاة ، بل حاكاه بأنه حاذق بما يتعاطاه ، وكما يقال للص المحتال : انه لص بالتدبير والحيلة ٠ وربما كان ما يحاكيه به ليس يخرجه الى ضد المعنى ، بل يجعله أصغر وأكبر فيه كمن يهون حال الظالم ، فيقول : مخطىء ، مسيء ، أو يعظم الظنية في أمر من أساء وأخطأ ، فيقول : ظالم ، متعد ٠٠٠

« واذا لم يجد الخطيب للشيء اسما فأراد أن يستعير له ، فينبغي أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة ، ولا يمعن في الاغراب ، بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه ، فتغييره اياه ليس مستعار المستعار ومغير المغير ٠ ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة ، وقد استعملت في المتعارف من الكلام ، مثل قول القائل : فوابردا على كبدى ٠ فان أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات ، وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف ، فأكثرها منافية للخطابة ٠ وانما يجوز أن تختلق (٢) ٠ الاستعارات الغريبة في الكلام الشعرى » (٣) ٠

ان استخدام الخطابة الاستعارة يختلف ـ عند ابن سينا ـ اختلافا بينا عن استخدام الشعر لها ، فالخطيب ينبغي أن ينوخي القرب والمناسبة اذا ما أراد استعارة ، اسم لشيء ما فيكون هـذا الاسم مناسبا وملائما للمستعار له ، وأقرب الى المشابهة والمماثلة منه الى الاختلاف والبعد ، وعليه أن يختار من الاستعارات ما هو مألوف ومشـهور وأصبح شبيها بالكلام العادى ، ذلك أن اختيار الاستعارات الغريبة أمر يخص الشعر

---

(١) الخطابة ، ص ٢٠٧ ٠

(٢) جاءت بهذه الكلمة في النص (تختلف) ويبدو انها خطأ مطبعي لأن الصحيح (تختلق) لمناسبتها للسياق ٠

(٣) الخطابة ، ص ٢٠٥ - ٢٠٧ ٠

وحده . لكن ابن سينا يوصى في الوقت نفســـه بألا يمعن الخطيب فى استخدام السخيف من العبارة ، لأن ذلك يكون مستقبحا أيضا ، فينبغى أن تسمو العبارة عن الابتذال دون أن تصل الى الغموض أو الابهام ، من الضرورى اذن أن تكون العبارة فى الخطابة بما فيها من استعارات معتدلة حتى يستطيع مستمعوها دون سقاط الجمهور فهمها متى أصاخوا اليها اصاخة متأمل دون حاجة الى فحص ونظر (١) .

ويدعو ابن سينا فى الوقت الى أن يتجنب فى الخطابة اســتخدام الاستعارات المتداخلة ، وهو أن تدخل استعارة فى استعارة (٢) . وبهذا يؤكد ابن سينا الفارق النوعى بين الخطابة والشعر فالخطابة تقوم أساسا على التتابع المنطقي للأفكار التى يحددها العقل ، لأنها صناعة تصديقية ، فى حين أن الشعر يقوم على توالى الصور التى يحددها الخيال (٣) . ويبدو هذا الطلب متسقا مع المبدأ العام الذى أقره من قبل ، وهو تجنب الاكثار من الاستعارات فى الخطابة (وفى النثر عموما) ، لأن جودة العبارة فى الخطابة تميل الى الاستخدام المنطقي للغة أكثر ، لما قد يسببه الاكثار من التغييرات والاستعارات من تضليل قد ينحرف بالخطابة عن وظيفتها الحقيقية وهى الاقناع بقصد التصديق .

أما بالنسبة لابن رشد ، فقد ــ يبدو لغير المتأمل لنصوصه أنه يمحو الفرق بين الخطابة والشعر فى استخدام اللغة حتى ان اللغة الشعرية تكاد تفقد خصوصيتها التى وجدناها واضحة عند ابن سينا ــ والفارابى أيضا ــ بل وعند ابن رشد نفسه فى المبحث السابق . والسبب فى ذلك أن ابن رشد ــ مثل الفارابى ــ كثيرا ما يجمع بين الخطابة والشعر حين يتحدث عن استخدامهما للغة أو الألفاظ .

وقد سبقت اشــارته الى أهمية الألفــاظ والأصــــوات فى هاتين الصناعتين ــ على نحو خاص ــ دون غيرها من الصنائع المنطقية من جهة أنها « تخيل أمرا زائدا عن مفهوم اللفظ » مثل « غرابة اللفظ فانها تخيل غرابة المعنى ، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى » (٤) . كما أشار الى أن الخطابة مثلها مثل الشعر تستخدم الأسماء الغريبة والمنقولة والمخترعة

---

(١) الخطابة ، ص ٢٢٩ .

(٢) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

(٣) Baldwin, C.S. : Ancient Rhetoric and Poetic, p. 3.

(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٠ .

والمنفصلة ــ والمغيرة ، وأن نفع هذه الأسماء ــ التى تدخل فى التغييرات ــ نفع مشترك فى كل منهما (١) ٠

لكنه لا يلبث أن يستدرك ــ بعد ذلك ــ ليحفظ اللغة الشعرية خصوصيتها ، ومن هنا نجده لا يختلف مع ابن سينا حول أن الشعراء هم أول من أدرك تأثير الأحوال التى تكون بها الألفاظ والأصوات مؤثرة بخروجهم عما هو أصلى فى اللغة ، كما أنه يدرك أن استخدام الغريب والنادر والمخترع من الأسماء بوصفها تغييرات أخص بالشعر من الخطابة (٢) ٠ ويزداد الأمر وضوحا عندما يضع ابن رشد مبدأ عاما لاستخدام اللغة فى الخطابة ، وهذا ما يتميز به عن سابقيه الفارابى وابن سينا ، يقول ابن رشد :

« ينبغى أن نقول من أين نؤخذ الأقاويل الحسان المنجحة الفعل ٠ فان شأن هذه الصناعة انما هو أن يفعل الاقناع حسنا جيدا ، فنقول :

ان مبدأ الأمر فى ذلك هو أن تكون الألفاظ المستعملة فيها جيدة الافهام لذيذة عند كل أحد ٠ والالفاظ ، فهى دالة على شيء ٠ فما كان منها يفعل مع الدلالة جودة الافهام والالذاذ ، فهى التى تفعل جودة الاقناع ٠ وليس يصلح لهذا الفعل الأسماء التى من اللغات الغريبة ، لأنها مجهولة غير جيدة الافهام ٠ ولا يصلح أيضا لذلك الأسماء المبتذلة المشهورة ، لأنها وان كانت جيدة الافهام فانها غير لذيذة ، فاذن ليس كل ابدال وتغيير يصلح لهذه الصناعة ، وانما الذى يصلح لها من التغيرات ما وجدت فيه هذه الزيادة ، أعنى جودة الافهام مع الالذاذ ٠ وهذا التغيير هو مثل قول القائل : ان الشيخوخة هى فاعلة الخيرات ، بدلا من قوله : ان الشيخ هو فاعل الخيرات ، فهذا تغيير ، ولكنه مفهم ، لأنه من الجنس ٠ والشيخ انما هو فاعل للخيرات من قبل الشيخوخة » (٣) ٠

يحدد ابن رشد وظيفتين للغة فى الخطابة ، هما جودة الافهام والالذاذ، حتى تفى بالغرض الأساسى من الخطابة وهو جودة الاقناع ، أى أن تكون اللغة مفهمة بعيدة عن الغموض ، لذيذة بعيدة عن الابتذال ، وقد يضيف أحيانا وظيفة ثالثة هى أن تعطى فى المعنى رفعة ما أو خسة ما (٤) ،

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٨ ٠

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٤٤ وما بعدها ٠

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٠٤ ٠

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٢٣ ٠

لكنه ــ وعلى أية حال ــ يحدد للخطيب فى ظل هذا المبدأ ما ينبغى أن يتجنب استخدامه فيحذر من استخدام الأسماء التى يعسر تفهم المعنى منها ، أو التى تخيل فى المعنى أحوالا زائدة على ما يحتاج اليها ٠

وأحد أصناف هذه الأسماء « هو أن يستعمل من ضروب الأسماء المركبة ما يخيل معنى غير مشهور ويعسر الوقوف عليه ، أو يخيل فيه عرضا بعيدا » وأمثال هذه الأسماء ليست توجد فى لسان العرب (١) ، ومنها استعمال الألفاظ الغريبة الدخيلة ، وذلك على وجهين : « أحدها أنه يستعمل منها فى مخاطبة أمة ما هو فى غير لسانها بل من لسان أمة أخرى غريبة عنها ٠ والثانى أن يستعمل فى مخاطبة تلك الأمة الأسماء الغريبة المفرطة الغريبة الموجودة فى لسانها » (٢) ٠

كما ينبغى على الخطيب أن يتجنب استعمال الأسماء المنقولة التى لا تخيل المعنى الذى نقلت اليه بشكل محدد للاشتراك الذى فيه وكثرة ما يدخل تحته أو التى تخيل منه عرضا بعيدا ، أو ما يخيل منه زمانا غير الزمان الذى وجد فيه المعنى ٠ « ومثال الاسم المشترك المنقول أن يسمى اللبن : الأبيض ، فان الأبيض يقال على أشياء كثيرة ٠٠٠ ، فيعسر فهم ما يراد بذلك ٠٠٠ وأما الذى يخيل زمانا غير زمان فمثل أن يدل على الفعل المستقبل بكلمة الماضية أو على ما وجوده فى غير زمان الكلمة الدالة على الزمان » (٣) ٠

ويضيف ابن رشد قوله : « فهذه الأصناف لا ينبغى أن تستعمل فى الخطابة وهى تستعمل فى الشعر ، أعنى التى تخيل فى الشىء عرضا بعيدا » ٠٠ كما يرى أن الأسماء المنقولة لا تستخدم فى الخطابة وهى فى أول أمرها لأنها تكون غريبة ، فتصبح عندئذ أخص بالشعر ، « فاذا تمادى الزمان بها وصارت مشهورة فهى تصلح للخطابة عندئذ ٠ ولا تستخدم الا لضرورة عندما لا يلفى للشىء الذى فيه القول اسم ، فينقل اليه اسم آخر ، وان لم يقصد به أن يستمر طول الزمان ، واما عندما يراد أن يسمى به ذلك الشىء فى الزمان المستقبل على جهة الشريعة للناس » (٤) ٠

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٧ ٠

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٥٧ ، ٥٥٨ ٠ راجع أيضا ، ص ٥٤٤ ، ٥٤٥ ٠

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٥٨ ٠

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٥٩ ٠

أما الأسماء المترادفة عند ابن رشد فصالحة جدا لصناعة الشعر ، وقد تصلح أيضا لصناعة الخطابة لكن استعمال الشـاعر لها يختلف عن استخدام الخطيب • فالشاعر يستخدم هذا الصنف لأسباب أخصها به استعمالها لتصحيح الوزن والقافية مثل قوله :

ومنذ أتى من دونها النأى والبعد

والخطيب يستعمها للاستظهار ، وربما استعملها على جهة المغالطة وايهام تكثير المعنى بتكثيرها عند التقسيم • واذا استعملها الشاعر ، فينبغى أن يستعمل منها ما يخيل فى المعنى أمرا زائدا على ما يخيلة الاسم الآخر ، مثل قولنا : الصهباء ، وخندريس ، وقرقف ، وحميا • فان هذه الأسماء كلها ، وان كانت مترادفة ، فانها تخيل فى الخمر معانى مختلفة » (١) •

يتضح اذن أن الخطيب وان استخدم فى لغته ما هو خاص بلغة الشعر فهو ملزم بتحقيق شرطين فيما يستخدم ، فينبغى أن يتجنب الغرابة والغموض ، اذ ليس كل ما يصلح للشعر من أسماء غريبة يعسر فهمها ، أن أسماء مشتركة منقولة يلتبس على السامع تحديد معناها صالح للخطابة • ومن هنا نجد ابن رشد يؤكد أن الأسماء الغريبة والمركبة خاصة بالشعر وحده ، وأنه يختار فى الخطابة ما كان يؤدى الى المعنى بسهولة ، وما يخيل فيه حالا بمقدار ما يحتاج اليه فى هذه الصناعة لا ما كان غامضا ، ولا ما كان يخيل فى المعنى أمرا أعظم مما قصد اليه ، لأن الغموض لا ينبغى أن يستعمل مع من يقصد تبصيره ، وانما مع من يقصد أن يغمض عليه المعنى (٢) •

لكن هذا لا ينفى أهمية استخدام الأسماء المغيرة أو التغييرات فى الخطابة وربما ما كان بعيدا منها عند ابن رشد ، لأنها تعين الخطيب على تحقيق حودة الاقناع ، لأن ذلك وان عد غشا فهو غش ينتفع به — كما ذهب الى ذلك ابن سينا من قبل — ويعين على ترويج الشيء الذى يراد الاقناع به • يقول ابن رشد :

« والخطباء ربما استعملوا أثناء خطبهم التغييرات الشعرية ، أعنى البعيدة ، فيوهم من ليس له بصر بالفرق بين التغيير الشعر والخطبى أن ذلك الفعل الصادر عن ذلك التغيير هو فعل الأقاويل الخطبية ، وليس

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٦ •

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٥٩ ، ٥٦٠ •

الأمر كذلك ، وانما مثال ذلك من يخلط سقيونيا بشراب الورد ، فاذا أسهل ذلك الشراب · أوهم أن ذلك الاسهال انما كان عن فعل شراب الورد عند من لا معرفة له بقوة الورد (١) ·

ان قول ابن رشد يؤكد أن الخاصة النوعية للشعر هي « استخدام ترويج المعنى المراد أن يقتنع به السامعون · بل ان الخطيب ـ عند ابن رشـد ـ ينبغي أن يجعل أقاويله مزيجا من الألفاظ المشهورة والألفاظ التغييرات خاصة الغامضة » وأن مجيئها في الخطابة ليست الا من قبيل المستعارة والغريبة ، حتى يقوم الكلام الخطابي بوظيفته من تحريك ملنفس يدفعها الى الاقناع المرجو · فضلا عن أن وجود القول المخيل مع القول المشهور يبرز الفارق النوعي بين المستويين الأمر الذي يدفع القول المخيل الى القيام بوظيفته على أتم وجه من اثارة وتحريك لنفوس المستمعين نحو الاقناع (٢) ·

والألفاظ المغيرة عند ابن رشد تتفاعل في تحقيق التخييل فمنها ما هو أكثر تخييلا هي التي تلائم الشعر وتخصه ، في حين أن الأقل تخييلا هي التي تصلح للخطابة بل ان استخدام هذه التغييرات يتفاوت في الانواع الخطابية وفق ما يتطلبه الموقف الخطابي نفسه · يقول ابن رشد :

« والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة ، لتفاضلها في الغرابة ، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا · وأما صناعة الخطابة ، فانها تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق بها ، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الاقناع في الشيء المتكلم فيه · فان ذلك أيضا يتفاضل في صناعة الخطابة بحسب اختلاف ما فيه القول » (٣) ·

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٤٣ ، ٥٤٤ ·

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٨٤ · من اللافت للنظر أن مكاروفسكي في مناقشته لمشكلة العلاقات بين اللغة القياسية ، واللغة الشعرية ، يرى أن الارتباط الوثيق بين هذين المستويين اللغويين يتمثل في حقيقة ان اللغة القياسية هي الخلفية التي ينعكس عليها الانحراف الجمالي المتعمد في اللغة الشعرية · بمعنى أن وجود اللغة القياسية في عمل شعري ما يساعد على ابراز هذا الانحراف الجمالي الذي تتميز به اللغة الشعرية · وتصور ابن رشد السابق وان كان يجيء في سياق حديثه عن الخطابة يشكل الى حد ما بداية جنينية لتصور مكاروفسكي · انظر :
Standard Language and Poetic language, p. 43.

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤١ ، ٥٤٢ ·

ومن هنا فان التغييرات والاستعارات لا تستخدم ـ عند ابن رشد ـ في كل أنواع الخطب ، فيستغنى عنها في الخطب الموجهة الى الخواص كالخطبة الخصومية التي يراد منها تحقيق الاقناع الصحيح بشكل مباشر وبدون تكلفات زائدة ، لأن استخدام مثل هذه الوسائل تبعد الشاكي عن غرضه ، لأنها تبعده عن الحقيقة ، يقول ابن رشد :

« وأما الأقاويل الخصومية فيجب أن يكون الاقناع فيها أشد تحقيقا وتصحيحا ، ولا سيما ان كان القول عند حاكم واحد ، فان عمل الاقناع يكون أيسر ، لأنه ليس يحتاج أن يتكلف فيه من الاستعارات والتغييرات ما يتكلف في الكلام الذي يكون عند الجماعة . واذا كان الاقناع خليا من الأشياء الخارجة كان أقرب أن يتميز فيه الحق من غيره . وأن يكون الأمر الذي يتكلم فيه ها هنا أهليا غير غريب ، أي معروفا غير منكر . وأيضا فانه اذا استعملت في لأقاويل الخصومية الأشياء الخارجة ، بعد الشاكي عن غرضه . فلذلك ما ينبغي أن تكون أقاويل الخصوم أقرب الى الحقيقة منها الى التضليل . وانما ينجح فعل الخطيب بالتغيير اللفظي حيث يكون الأخذ بالوجوه والنفاق وأنفع من غيره ، وذلك عند الخطب على الملأ والجمع الكثير ، لأنه ليس في مثل هذه الأقاويل الصحة ، كما يطلب عند الحكم الخاص » (١) .

الأصل في الخطابة اذن أن تستخدم الألفاظ الحقيقية والألفاظ المشهورة ، لأن ذلك أقرب الى تحقيق الاقناع وأكثر ملاءمة لطبيعته التصديقية التي تجعله أقرب الى التصديق البرهاني منه الى التخييل الشعري ، ومن هنا توضع الضوابط دائما في استخدام كل ما يخص الشعر في اللغة الخطابية ، فبقدر حاجة الاقناع الى التخييل تستخدم الوسائل الشعرية ، وبحسب النوع الخطابي أيضا تستخدم تلك الوسائل .

ويفرق ابن رشد أيضا بين حاجة الكتابة المنثورة (الخطابة أو الرسائل) والخطب الشفهية الى الاسلوب الشعري ، فالخطب المكتوبة او الرسائل أنواع ، والمبدأ العام في صياغة كل ما هو مكتوب أن تكون جيدة وسهلة القراءة في الوقت ذاته ، ومن ثم يتوخى فيها أن يستخدم من التغيير ما هو أقرب الى الشهرة ، وتستبعد التغييرات والاستعارات البعيدة التي تجعل الكلام صعب الفهم أو مختلا (٢) .

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٩ ـ ٦٣٠ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٦٣١ ، ٦٣٢ .

لكن استخدام الاستعارات والتغييرات فى الخطابة عموما مشروط بتحقيق مبدأ الافهام والالتذاذ ، ومن ثم فهم يشددون على تجنب الاستعارات البعيدة والمركبة لأنها قليلة الافهام ، كما يستبعد ــ أيضا ــ ما هو يفعل التفهيم دون أن يكون ملذا (١) • ذلك لأن الاستعارات البعيدة والمركبة هى التى تخص الشعر ، فى حين أن الاستعارات البسيطة هى الأليق بالخطابة (٢) •

هكذا يتفق الفلاسفة حول أن اللغة فى الخطابة تستخدم ما هو شعرى ، لحاجتها اليه فى الاقناع ولكنها تستخدمه بشروط بحيث تظل الحدود الفاصلة بين الخطابة ــ كصناعة تصديقية ــ والشعر كصناعة تخييلية قائمة ، وتصبح الوظيفة الشعرية للغة فى الخطابة وظيفة ثانوية لأنها نعين على تحقيق الاقناع فقط ولا تفعله ، فالخطابة بحكم كونها صناعة تصديقية ، وبحكم موقعها الوسط بين البرهان والشعر فى المتصل المنطقى أميل الى الاستخدام الحقيقى للغة ، أى الى استخدام لغة العلم التقريرية المباشرة ، ولهذا فهى عندما تستخدم التغييرات أو الاستعارات الشعرية ، فانها لا تستخدم الا ما كان مشهورا وواضحا وقريبا ومناسبا ، وتستبعد ما هو غامض وغريب وبعيد ، ثم تستخدمه على آنه غش وخداع ينتفع به فقط للتأثير ولتقوية الاقناع • فضلا عن أن هذه التغييرات لا تستعمل الا فى نوع خاص من الخطب وهى الموجهة الى الجمهور والكثرة من الناس لحاجة هذا النوع الى التخييل ، فى حين لا يحتاج اليها فى الخطب التى تكون فى المجالس الخاصة • كذلك فان هذه الأشياء لا تستخدم الا فى الخطب الشفهية ، ويقل استخدامها بل ينعدم فى النثر المكتوب عموما كالرسائل •

وينتهى الفلاسفة الى أن الفارق بين الخطابة والشعر فى استخدام اللغة الشعرية فارق كمى ونوعى ، حيث يشترطون ألا يكثر الخطيب من استخدام التغييرات وأن يستخدموا منها مكان بعيدا عن الغموض والاغراب• والأساس فى هذا أن الخطابة تهدف الى تحقيق جودة الافهام مع جودة الالذاذ فى حين أن الشعر يهدف الى التخييل • وجودة الافهام والالذاذ تتطلب أن يستخدم الخطيب اللغة استخداما خاصا الى حد ما بحيث يستخدم من الابدالات والتغييرات عموما ما يحقق الافهام والالذاذ معا ، أو ما يعين على ترويج المعنى المراد اقناع الناس به •

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٥ ، ٦٠٦ •
(٢) المصدر السابق ، ص ٥٣٣ ، ٥٣٤ •

وعلى هذا يؤكد الفلاسفة تحقيق الوظيفة الشعرية للغة خارج الشعر ، كما يؤكدون أيضا أن هناك فرقا كبيرا بين تحققها خارج الشعر ــ كما هو الحال فى الخطابة والنثر عموما ــ وتحققها فى الشعر ، ذلك أنها تظل وظيفة ثانوية مساعدة فى الخطابة ، فى حين أنها تتحقق فى الشعر بدرجة عالية من التكثيف كميا ونـوعيا ، بحيث تصبح هى العنصر السـائد والمهيمن فيه •

٣ ـ تركيب القصيدة

وقد ترتب على ارتباط الشعر بالخطابة فى ذلك المتصل المنطقى ، وتشابه مجالى هاتين الصناعتين واشتراكهما فى استخدام الأقاويل التخييلية على النحو الذى رأينا ، أن نظر فلاسفتنا الى القصيدة الشعرية من وجهة نظر خطابية ـ ان صح هذا التعبير ـ على الرغم من الفروق الجوهرية التى حرصوا على تأكيدها ليميزوا على أساسها بين الشعر والخطابة ، وما هو شعر وما هو خطابى . ذلك اننا نجد ابن سينا وابن رشد عندما يتحدثان عن بناء القصيدة وأجزائها يذكران ذلك فى سياق حديثهما عن أجزاء الخطبة ، بل انهما يقرنان القصيدة الغنائية بالخطبة حتى فى سياق حديثهما عن المأساة اليونانية .

ففى حديث ابن سينا عن صدور الخطب وهى التى يستفتح بها الكلام فى الخطبة ، نرى ابن سينا يقرن هذه الصدور خاصة فى الخطب الخصومية بافتتاحيات القصائد ، خاصة قصائد المديح « وليس الصدر مما يقدمه الخطباء فقط ، بل والشعراء المجيدون ... » (١) . ويتبع ابن رشد سلفه فى ذلك (٢) ، لكنه يؤكد هذا التصور بذكره لنماذج متعددة من بدايات بعض القصائد فى معرض حديثه عما يستقبح من الصدور فى الخطب . يقول ابن رشد :

« ومما يستحق فاعلة الهوان أن يكون التصدير بالأمور الصعبة على النفوس الكهريهة المسموع ، ولا سيما اذا تأمل السامعون أو تفقدوا ما يكون من ذلك ، مثل قول القائل : انه لا يكون هذا حتى أقتل ، أو أنه ليس ها هنا شىء هو لى أكثر مما لكم ، أو أخبركم خبرا لم تسمعوا بمثله

(١) الخطابة ، ص ٢٣٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٤١ .

قط فى الغرابة أو الشدة · ومن هذا النوع الذى ذكر تستقبح بداءات كثير من الأشعار مثل استقباح عبد الملك بن مروان لافتتاح جرير :

أتصحو بل فؤادك غير صاح

ومثل ما استقبح استفتاح أبى الطيب :

أوه بديل من قولتى واها

وقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وهذا كثير فى أشعار العرب وخطبها » (١) ·

وعندما يذكر ابن سينا أجزاء المأساة اليونانية فهو يتحدث عنها مقارنا اياها بأجزاء الخطبة ، فيذهب الى المدخل فى المأساة اليونانية والجزء الذى يليه (مخرج الرقاص) والمجاز ، هذه الأجزاء الثلاثة مجتمعة تناظر الصدر فى الخطبة (٢) ·

ويقيم ابن رشد هذا التناظر بين بشكل أوضح مما هو عند ابن سينا ، خاصة وأنه يعنى أساسا بالقصيدة العربية وبنائها : « فأما أجزاء صناعة المديح من باب الكيفية فقد تكلمنا فيها ، وأما أجزاؤها من جهة الكمية فينبغى أن نتكلم فيها · وهو يذكر (يقصد أرسطو) فى هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم · والذى يوجد منها فى أشعار العرب فهى ثلاثة ، الجزء الذى يجرى عندهم مجرى الصدر فى الخطبة ، وهو الذى فيه يذكرون الديار ويتغزلون فيه · والجزء الثانى المدح · والجزء الثالث : الذى يجرى مجرى الخاتمة فى الخطبة · وهذا الجزء أكثر مما هو عندهم : اما دعاء للممدوح ، واما فى تقريظ الشعر الذى قاله · والجزء الأول أشهر من هـذا الأخـير · ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول الى الثانى استطرادا ، وربما أتوا بالمدائح دون صدور ، مثل قول أبى تمام :

لهان علينا أن نقول وتفعلا

ومثل قول أبى الطيب :

لكل امرىء من دهره ما تعودا » (٣) ·

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٤٤ ، ٦٤٥ ·

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٦ ·

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٩٨ ، ٩٩ ، فن الشعر ، ص ٢١٧ ·

هكذا حاول ابن رشد أن يفهم وينظر فى الوقت نفسه لبناء القصيدة العربية على أنـه مواز لبناء الخطبة ، ولا يفوته أن يسجل ملاحظته عن القصائد التى تخرج عن هذه القاعدة الثلاثية ، حيث تستغنى عن الصدور ٠

ويمضى ابن سينا وابن رشد فى تأكيد التناظر بين بناء القصيدة وبناء الخطبة ، حيث يشدد ابن سينا على أن خاتمة الشعر يجب أن تدل على مقتضاه ، فتدل على ما فرغ منه كما فى الخطابة » (١) ٠ وهذا معناه أن تكون نهاية القصيدة اجمال لما سبق ذكره فى القصيدة ٠ وهذا بعينه ما يشير اليه ابن رشد فى قوله : « وينبغى أن تكون خواتم الأشعار والقصائد تدل باجمال على ما تقدم ذكره من العوائد التى وقع المدح بها ، كالحال فى خواتم الخطب » (٢) ٠

ولكن نظرة ابن سينا وابن رشد للقصيدة العربية وبنائها لم تتحدد فقط من هذه الزاوية الخطابية ، وانما تحددت أيضا على أساس الاستفادة من التصور الأرسطى لبناء المأساة من حيث هى كل كامل له بداية ووسط ونهاية ٠ وقد بدا ابن رشد أكثر استيعابا وافادة من ذلك التصور الأرسطى من ابن سينا خاصة وأنه كان معنيا بمشكلات القصيدة العربية من حيث بنائها ووحدتها رغم تعدد أغراضها ٠

لقد أشار ابن رشد بوضوح أن الغاية من التشبيه والمحاكاة فى الشعر أن يكون للقصيدة عظم ما محدود تكون به كلا وكاملة (٣) ، ولما كان « الكل هو ما له مبـدأ ووسط وآخر (٤) ، فان القصـيدة ــ فى تصوره ــ ينبغى أن يكون لها أول ووسط وآخر ، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطا فى المقدار (٥) ٠ وهذا يعنى أن ابن رشد حريص على أن يحدد أن وحدة عمل شعرى ما تتجسد بداية فى كل كامل هو « القصيدة » ٠ وأن هذا الكل مكون من ثلاثة أجزاء أساسية هى البداية والوسط والنهاية ٠ وأنه يقوم على أساس من التناسب بين هذه الأجزاء ٠

ويشير ابن رشد أيضـا الى أن القصيدة العربية تقوم على تعدد

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٨ ، ١٨٩ ٠

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٠ ، فن الشعر ، ص ٢٢١ ٠

(٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٥ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ ٠

(٤) تلخيص الشعر ، ص ٨٥ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ ٠

(٥) تلخيص الشعر ، ص ٨٥ ، ٨٦ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ ٠

الأغراض خاصة قصائد المديح (١) التى ينتقل فيها الشاعر من موضوع الى موضوع ويرى أنه « مما يحسن به قوام الشعر ألا يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التى تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر ، وذلك « ان الشيء الواحد تعرض له أشياء كثيرة ، وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار اليه أفعال كثيرة » (٢) • ويرى ابن رشــد أيضــا أن « جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا ، بل ينتقلون من شيء الى شيء ولا يلزمون غرضا واحدا بعينه ، ما عدا أوميرش » (٣) •

يرى ابن رشد ــ اذن ــ ضرورة التزام الشاعر بغرض واحد بعينه فى القصيدة ، بمعنى أن يكون هناك شيء واحد موصوف • ومن هنا يذهب الى أنه ينبغى على الشاعر أن يجعل للتشبيه والمحاكاة غرضا واحدا وغاية واحدة فى قصيدته • ومن هنا فانه يعيب على الشعراء العرب القدماء والمحدثين ، عدم التزامهم بوحدة الشيء الموصوف ، خاصة فى قصائد المديح ، ذلك أنه « اذا عن لهم شيء ما من أسباب الممدوح ــ مثل سيف أو قوس ــ اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح (٤) •

وبهذا يقر ابن رشد مبدأ الوحدة الموضوعية فى القصيدة ويشدد على أهميته ثم يزد هذه الوحدة الى مبدأ وحدة الطبيعة التى تتحرك من أجل غاية واحدة وغرض واحد ــ يقول ابن رشد :

« وبالجملة : فيجب أن تكون الصناعة فى هذا تتشبه بالطبيعة ، أعنى أن تكون انما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد ، وغاية واحدة • واذا كان ذلك كذلك ، فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصودا به غرض واحد ، وأن يكون لأجزائه عظم محدود ، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر ، وأن يكون الوسط أفضلهــا • فان الموجدات التى وجودها فى الترتيب وحسن النظام ، واذا عدمت ترتيبها ، لم يوجد لها الفعل الخاص بها » (٥) •

هكذا استطاع ابن رشد أن يبين بوضوح وتفصيل فى عرض تصوره للقصيدة وأجزائها وترتيبها وتصوره للوحدة فيها ، وهو أمر لم يتوفر

(١) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٢ •
(٢) تلخيص الشعر ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ •
(٣) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ •
(٤) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ •
(٥) تلخيص الشعر ، ص ٨٨ ، ٨٩ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ •

لابن سينا ٠ وقد أشار ابن سينا بايجاز ـ من قبل ابن رشد ـ الى تصوره للقصيدة من حيث انها كل يقوم على أول ووسط آخر ٠ وأن هذا الكل يقوم على أساس هذه الأجزاء ، وأنه يقوم على أساس ترتيبها على نحو معين ، بحيث لو فقد أحد هذه الأجزاء فسد ذلك الترتيب (١) ٠

وبهذا يتضح لنا أن ابن سينا وابن رشد ، وان كانا قد تناولا بناء القصيدة من زاوية خطابية ولم يخصاها بحديث مستقل فانهما قد أثارا عدة قضايا على درجة كبيرة من الأهمية ٠ تتصل بوحدة العمل الفنى وقيام هذه الوحدة على أساس وحدة الموضوع ، وقد حاول الفيلسوف ـ خاصة ابن رشد ـ أن يقدما حلولا لبعض المشاكل المتعلقة بالقصيدة العربية متعددة الأغراض خاصة قصيدة المديح ، ومن ثم كان بناء الخطبة فضلا عن البناء الدرامى فى المأساة منفذين أساسيين يحاولان من خلالهما أن يضعا قوانين توجه بناء القصيدة على نحو متماسك ومترابط ٠

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٣ ٠



الفصل الخامس

وسائل التخييل فى الشعر

١ ـ مفهـــوم التغيير

٢ ـ الوزن والموسيقى



١ ـ مفهوم التغيير : (التشبيه والاستعارة)

حين حاول الفلاسفة المسلمون أن يقفوا على الخصائص النوعية التي تميز لغة الشعر عن اللغة العلمية في البرهان ، رأوا ان اللغة الشعرية لها من خصائصها الصوتية والدلالية والتركيبية ما يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية (الحقيقة) التي تستخدمها لغة العلم ، واصطلحوا على أن الذي يكسب الشعر هذه السمة النوعية التي تميزها عن شتى ألوان القول برهانا كان أو خطابة هو اعتماده بشكل رئيسي على (التغيير) أو (التغييرات) أي الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة . وقد تكرر استخدامهم لهذا المصطلح وتعددت دلالاته ، فهو يدل أحيانا على (المجاز) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبيا ، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا . ومن هنا فانا سنحاول أن نقف على هذه الدلالات المتعددة للتغيير ـ عندهم ـ وأكثرها أهمية بالنسبة لهم .

مما يلفت النظر ـ بداية ـ أن الفارابي لم يستخدم مصطلح تغيير أو تغييرات أو « الأسماء المغيرة » ، على الرغم من أن ابن رشد أشار في كتابه « تلخيص الخطابة » الى أن الفارابي كان يرى « التغيير المركب » خاصا بالشعر (١) . ويبدو أن ما نسبه ابن رشد الى الفارابي ـ وهو ما لم نجده في كتابات الفارابي التي وصلتنا ـ قد ضاع فيما ضاع من مؤلفات الفارابي ، خاصة كتاب الخطابة الذي لم يصلنا منه الا الشيء اليسير اذا ما قرناه بتلخيص كل من ابن سينا وابن رشد للخطابة (٢) .

أما ابن سينا وابن رشد فقد تردد عندهما مصطلح التغيير والتغييرات والاسماء (أو الألفاظ) المغيرة . وقد دلا بهذه المسميات ـ بصفة عامة ـ

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٤ ، ٥٣٥ .

(٢) يذكر ابن أبي أصيبعة أن للفارابي مؤلفا ضخما في الخطابة يقع في عشرين مجلد . انظر : عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٥٧ ، جـ٣/٢٢٣ .

على الانحراف عما هو شائع ومألوف فى اللغة صوتيا ودلاليا وتركيبيا ٠ فابن سينا يرى أن التغيير هو أن يعبر عن المعنى بغير لفظه ، بحيث يقصد – بالتغيير – الصور القائمة على علاقة المقارنة أو الابدال كالتشبيه أو الاستعارة ، يقول ابن سينا :

« **واعلم أن القول يرشق بالتغيير ٠ والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط ، بل أن يستعير ، ويبدل ؛ ويشبه** » (١) ٠

ومن هنا فهو يطلق الأسماء المتغيرة على الاستعارات والتشبيهات (٢)، كما يرادف التغيير والاستعارة وما يجرى من المجاز (٣) ٠ والسائد عنده أن يقصد بالتغيير أو التغييرات التشبيه والاستعارة بأنواعهما : « والتغييرات أربعة تشبيه ، واستعارة من الضد ، كقولهم جونة للشمس ، ٠٠٠ واستعارة من الشبيه ٠٠٠ واستعارة من الاسم وحده » (٤) ٠

وقد يضيف الى التشبيه والاستعارة « المثل » الذى يضرب ضمن التغييرات : « ٠٠٠ فان التشبيه من جملة التغيير ، كأن التغيير منه استعارة بسيطة ، ومنه تشبيه بسيط ، ومنه مثل يضرب » (٥) ٠ ومن التغييرات أيضا عند ابن سينا غير الصور التشبيهية والاستعارية الكناية حيث يقول :

« ومن التغييرات الحسنة أن يتحدث عن أمر ، بحيث ظاهرة لا يكون حجة على القائل ، ويعتقد فى الضمير أنه انما يعنى به معنى ما بلا شك فيه من غير أن يكون أقربه ، ومن ذلك عكسة : وهو أن يقول القائل بقوله على ظاهرة ، وكأنه يقر أن غرضه ذلك المعنى ، لكن الأحوال تدل على ما أريد به ظاهر ٠ وربما كان السبب فيه اتفاق الاسم ، بل أكثر ذلك باتفاق الاسم » (٦) ٠

وقد يدل التغيير – أخيرا – عند ابن سينا على الانحراف عن التراكيب اللغوية المعتادة من تقديم وتأخير وحذف وزيادة ، وذلك ما يسميه ابن سينا بالاغرابات بحسب القول لا بحسب اللفظة المفردة (٧) ٠

(١) الخطابة ، ص ٢٠٢ ٠
(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ ٠
(٣) الخطابة ، ص ٢٠٥ ٠
(٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ ٠
(٥) المصدر السابق ، ص ٢٣١ ٠
(٦) الخطابة ، ص ٢٣٠ ، ٢٣١ ٠
(٧) المصدر السابق ، ص ٢٣٢ ٠

فالتغيير عند ابن سينا ــ اذن ــ يقصد به استخدام الألفاظ فى غير معناها الحقيقي والخروج بالتراكيب اللغوية عن مجراها الطبيعى وهــذا كله يتضمن الصور القائمة على المقارنة أو الابدال كالتشبيه والاستعارة ، وما يجرى مجراهما من المجاز ، كما يتضمن الاغرابات فى التراكيب اللغوية المعتــــادة •

أما مفهوم التغيير عند ابن رشد فهو أوضح وأوسع دلالة منه عنــد ابن سينا ، فهو بداية يتضمن كل ما يخرج عن المألوف فى اللغة الحقيقية ، صوتيا ودلاليا وتركيبيا • يقول ابن رشد :

« والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه وبالجملة : باخراج القول غير مخرج العادة ، مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان ، والتقديم والتأخير ، وتغيير القول من الايجاب الى لسلب ، ومن السلب الى الايجاب • وبالجملة : من المقابل الى المقابل ، وبالجملة بجميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازا » (١) •

هكذا يدل التغيير بهذا المعنى الشامل على الانحراف عما هو معتاد فى اللغة ومصطلح عليه ، ويدل فى الوقت نفسه على المجاز ، فيصبح كل منهما ــ أى التغيير والمجاز متضمنا للصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية من مطابقة ومجانسة ، وللتراكيب الغريبة التى تنحرف على التراكيب اللغوية المعتادة أو المعيارية •

وبالاضافة الى هذا ، يدخل فى التغيير عند ابن رشد كل الأســماء التى تفيد معنى زائدا على ما عند السامع مثل الأسماء الغريبة والأجنبية والزينة والمركبة والمغلطة والموضوعة (٢) •

ويحرص ابن رشد ــ وهو ما لم يفعله ابن سينا ــ على أن يحدد أن القول المغير هو القول الشعرى ، وذلك عندما يعرف القول المغير فى قوله :

« والقول انما يكون مختلفا ، أى مغيرا عن القول الحقيقى ، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة فى الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير • وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه اذا غير القول الحقيقي سمى شعرا ، أو قولا شعريا ، ووجد له فعـــل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٥١ ، فن الشعر ، ص ٢٤٣ •
(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٨ ، أيضا ص ٥٣١ •

ولما قضينا من منى كل حاجة وسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

وانما صار شعرا ، من قبل أنه استعمل قوله : أخـذنا بأطـراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطى الأباطع بدل قوله : تحدثنا ومشينا . وكذلك قوله : « بعيدة مهوى القرط » .

انما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله : طويلة العنق . وكذلك قول الآخر :

يا دار أين ظباؤك اللعسى قد كان لى فى انسها انس

انما صار شعرا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ النساء بالظباء ، وأتى بموافقة الانس والأنس فى اللفظ » (١) .

ومما يلاحظ من قول ابن رشد أن الأساس الذى يقوم عليه التغيير أو القول المغير ، والذى يجعل من القول شعرا فى الوقت نفسه هو استخدام الصور كالاستعارة ـ بالتحديد ـ ثم الكناية . ومما يؤكد هذا استخدام ابن رشد للتغيير للدلالة على الاستعارة (أو الابدال) ، والتشبيه (التمثيل) بأنواعها ، وأحيانا الكناية بشكل متكرر . فهو يرى أن الأسماء المغيرة هى الأسماء المستعارة ، بأنواعها المختلفة (٢) ... ، كما يرى أن التغيير نوعان اما التشبيه (التمثيل) واما الاستعارة (الابدال) . ويتضح هـذا من قوله : « ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما ، فيستعمـل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر ، وهذا التغيير يكون على ضربين : أحدهمـا أن يستعمل لفظ شبيه الشىء مع لفظ الشىء نفسه ، ويضاف اليه الحـرف الدال فى ذلك اللسان على التشبيه ، وهذا الضرب من التغيير يسـمى التمثيل والتشبيه وهو خاص جدا بالشعر .

والنوع الثانى من التغيير : أن يؤتى بدل ذلك اللفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشىء نفسه . وهـذا النوع يسمى فى هذه الصناعة الابدال ، وهو الذى يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع ... » (٣) . ثم يرى ابن رشد أن كل صنف من صنفى التغيير

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ ، فن الشعر ، صـ ٢٤٢ ، ٢٤٣ .
(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشـعر ، ص ٢٣٨ ، تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٧ ـ ٦١٠ .
(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ .

اما بسيط واما مركب ٠ وأن المركب هو ما يختص به الشعر ، أما البسيط فهو يستخدم فى الخطابة (١) ٠

وعندما يعرض ابن رشد للتغيير فى الأسماء فهو يقصد التشبيهات والاستعارات ، وكذلك عندما يشير الى التغيير فى الافعال فانه يقصد الاستعارة (٢) ، كما يدخل الكناية أيضا ضمن التغييرات (٣) ٠

ومن التغييرات عند ابن رشد ـ عدا الصور البلاغية ـ التغيير الذى يعطى فى الشىء الافراط فى التصغير وهو خاص بالشعر ، ويستخدم فى الخطابة بقصد (أى باعتدال) ٠ مثل من « يقول فى ذهب ذهيب ، وفى ثوب ثويب ، وفى انسان انيسيان » (٤) ، وان كان ابن سينا لم يعد مثل هذه الصيغ من التغييرات (٥) ٠

كذلك يعد ابن رشد الغلو والافراط من قبيل التغيير ، وذلك اذا كان الأمر الذى كان منه التغيير عجيبا ، الا أنه كذب بين ، مثل قولهم « هى ضرة الشمس » و « اخت الزهرة » أو « أجمل من الزهرة » و « أعلى موضعا من الشمس » (٦) ٠ أو « ولا لو أعطيت مثل هذا الرمل ذهبا أفعل كذا كذا » ٠٠ أو كما قال بعضهم : « ولا الزهرة الشبيهة بالذهب تعدل حسن هذه الفتاة » (٧) ٠ ويرى ابن رشد أن « هذا النوع من الكلام كثير فى كلام العرب وأشعارهم » (٨) ٠

الا أن ابن سينا لا يعد مثل هذه الأساليب من التشبيهات أو الاستعارات أو الأمثال ، لأنه « ليس يعنى بهذا معنى ويعبر عنه بغير لفظه ٠ وانما هى أكاذيب ظاهرة » (٩) ٠

ويعد ابن رشد ـ مثل ابن سينا ـ الاغرابات وهى التراكيب اللغوية غير المعتادة من التغييرات ، وهى التى تكون بحسب التركيب لا بحسب

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، راجع أيضا التغيير بمعنى الابدال والتمثيل ٠ المصدر نفسه ، ص ٥٤٧ ، ٥٤٨ ٠
(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٠ ، ٦٢٢ ، ٦١٤ ٠
(٣) المصدر السابق ، ص ٦١٧ ، ٦١٨ ٠
(٤) المصدر السابق ، ص ٥٥٦ ٠
(٥) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٠٩ ٠
(٦) تلخيص الخطابة ، ص ٦١٥ ٠
(٧) المصدر السابق ، ص ٦٢٣ ، ٦٢٤ ٠
(٨) المصدر السابق ، ص ٦٢٤ ٠
(٩) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٣٢ ٠

الألفاظ مثل التقديم والتأخير والحذف والزيادة والنقصان والقلب (١) ، وقد ضمن ابن رشد هذا النوع من التغيير فى تعريفه الشامل لمعنى التغيير.

ما يمكن أن نستخلصه مما سبق – اذن – أن مصطلح التغيير وان كان يدل على كل ما تتسم به اللغة فى الصناعة الشعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول « قولا شعريا » ، فانا نجد – فى الوقت نفسه – أن التغيير كثيرا ما كان يقصد به التصوير فقط ، خاصة الاستعارة والتشبيه ، بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعرى ، ولعل هذا يذكرنا بأنهم حين نظروا الى المحاكاة بوصفها وسيلة من وسائل التخييل كادوا يقصرونها على التشبيه والاستعارة ، كما فعلوا هذا أيضا بالنسبة للتخييل – بمعنى التشكيل الجمالى – حيث كان يدل أيضا على التشبيه والاستعارة.

ويعد تركيزهم على التشبيه والاستعارة على هذا النحو نتاجا طبيعيا لنظرتهم المنطقية للشعر ولتصورهم لطبيعة الشعر المعرفية – بوصفه أحد فروع المنطق – من حيث هو أداة للبحث المعرفى أو وسيلة من وسائل تقديم المعرفة.

وعلى الرغم من أن الشعر كان يعد من وجهة نظرهم أدنى – معرفيا – من الفروع المنطقية الأخرى على الاطلاق ، فان التشبيه والاستعارة كانا يعدان من قبيل الأقيسة الاستدلالية التى تخص الشعر وحده ، بحيث يمكن أن نقول أن خصوصية الاستعارة والتشبيه فى الشعر تماثل خصوصية القياس والاستقراء فى البيان البرهانى ، وخصوصية القياس الاضمارى (الضمير) والمثال فى الخطابة.

فكما يعد القياس والاستقراء وسيلتين أساسيتين للتوصل الى المعرفة اليقينية والحقيقية العلمية فى البرهان بالنسبة للخواص ، تصبح الاستعارة والتشبيه وسيلتين أساسيتين فى توصيل ذات المعرفة والحقيقة للعوام ، وكذا يقوم الضمير والمثال فى الخطابة. لكن طريقة كل من القياس البرهانى والقياس الشعرى والقياس الخطابى تختلف فى تقديم هذه لحقيقة وفقا لطبيعة القياس نفسه ولطبيعة استعمال كل من هذه الأقيسة وللوظيفة التى يؤديها وللمهمة التى يقوم بها كل من البرهان والشعر والخطابة.

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٣.

ولقد سبق أن أشرنا الى أن الشعر يقوم بمهمة تقريب الحقائق المجرد للجمهور والعوام من خلال « مثالات الأشياء » ، التى لا تخرج عن التشبيه والاستعارة ، لأن تقريب هذه الحقائق ، اما أن يقوم على أساس المقارنة والتمثيل ، كما هو الحال فى التشبيه ، واما أن يقوم عن طريق الابدال والانتقال كما هو الحال فى الاستعارة • وكذلك فان الشعر يقوم بمهمته الأخلاقية من خلال تخييله الفضائل أو الرذائل بواسطة التصوير ، خاصة التشبيه والاستعارة ، لقدرتهما الخاصة على التأثير لاعتمادهما على الحس بشكل أساسى ، حتى ليمكن القول ان المهمة التعليمية والتربوية الأخلاقية للشعر كان لها تأثيرها أيضا فى التركيز على الطابع الحسى للتصوير عموما ـ خاصة التشبيه والاستعارة ـ من حيث انهما يقومان بتقريب الأفكار المجردة عن طريق ايجاد ما يماثلها أو يشابهها حسيا ، وتخييل الفضائل بشكل يجعلها أقرب الى تصور العوام وأكثر ملاءمة لقدراتهم الادراكية التى تظل تدور فى دائرة الحس لاعتمادهم ـ أساسا ـ على المخيلة فى تصوير الأشياء وادراكها دون العقل •

ومن هنا كان لهذه المهمة أيضا تأثيرها فى تحديد طبيعة كل من التشبيه والاستعارة وما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين طرفى التشبيه أو حدى الاستعارة من قرب ومناسبة ومشابهة حتى ينجحا فى تأدية مهمتهما المعرفية • ومن هنا سوف نحاول التعرف على تصور فلاسفتنا لكل من التشبيه والاستعارة وقيمة كل منهما •

التشبيه :

يمكن القول ان التشبيه ـ عند الفلاسفة المسلمين ـ كان يعد نظيرا للمثال أو التمثيل فى الخطابة والاستقراء فى البرهان • فالقياس والاستقراء هما وسيلتا التصديق فى البرهان ، فى حين أن الضمير والمثال الخطابيين بوصفهما نظيرين للقياس والاستقراء البرهانين ، حيث يتبين أن هناك من القياس والاستقراء نوعا خطابيا ونوعا جدليا ونوعا سوفسطائيا ونوعا برهانيا ؛ وأن هذه الأقيسة تختلف فى هذه الصنائع بجهة الاستعمال (١) •

ولعلنا نذكر ذلك التناظر الذى أقامه الفلاسفة بين التخييل

(١) الحكمة العروضية فى كتاب معانى ريطوريقا ، ص ٢٣ ـ ٢٦ ، الخطابة ، ص٣٦ وما بعدها ، ابن رشد : القياس ، ضمن تلخيص كتب رسطو المنطقلة ، مخطوط رقم ٢٤٦، دار الكتب ، ورقة ٤٧٨ ، تلخيص الخطابة ، ص ٣٦ •

الشعرى والتصديق البرهانى والاقناع الخطابى ، الأمر الذى يؤكد أن كلا من التشبيه والاستعارة فى الشعر انما هو نظير للاستقراء والقياس فى البرهان ، والتمثيل (المثال) ، والضمير فى الخطابة ، وان لم ينصوا على ذلك صراحة • الا أن هذا يمكن أن يفهم ضمنا ، وفقا لما يقتضيه تضمين الشعر فى النسق المنطقى • وان كنا نجد نصا لابن رشد يؤكد لنا فكرة التناظر ، بل يشير الى حقيقة أخرى أكثر أهمية • يقول ابن رشد فى كتابة الجدل :

« والقياس هو أشرف فى هذه الصناعة (يقصد الجدل) من الاستقراء ، كما أن الضمير فى صناعة الخطابة أشرف من المثال والابدال صناعة الشعر أشرف من التشبيه » (١) •

فقول ابن رشد ـ فضلا عن أنه يؤكد التناظر بين التشبيه فى الشعر والتمثيل (أو المثال) فى الخطابة والاستقراء الجدلى ، من ناحية ، والابدال (أو الاستعارة) فى الشعر والضمير الخطابى والقياس الجدلى من ناحية أخرى ، يشير ـ على نحو مباشر ـ الى أهمية القياس وأوليته على الاستقراء ، وكذا أهمية وأولية الضمير على المثال ، وأهمية وأولية الابدال أو (الاستعارة) على التشبيه • وترتد هذه الأهمية ـ كما سيتبين لنا من طبيعة كل من التمثيل الخطابى والضمير ـ الى أن القياس عموما أكثر تحقيقا للتصديق من الاستقراء ، لأنه يقوم على الحجة • وفى تقديم القياس ونظائره على الاستقراء وما يشابهه ما يفسر تركيز الفلاسفة وعنايتهم بالاستعارة على نحو خاص • ولعل من أهم مظاهر هذه العناية أنهم يدلون بالتغيير على الاستعارة فى معظم الأحيان حتى انها لترادفه كثيرا •

وما يمكن أن نفهمه من كلام الفلاسفة من التمثيل الخطابى ، هو أننا نحكم على أمر جزئى بمثل ما فى جزئى آخر يشترك معه أو يشابهه فى معنى واحد • وأن هذا الاشتراك وتلك المشابهة قد يكونان حقيقيين ، أو يكونان بحسب الرأى الذائع أو الظاهر • وقد تكون المشابهة فى مجرد الاسم أو اللفظ • أما أقوى أنواع التمثيل فهو ما كان المعنى المتشابه فيه هو الموجب للحكم فى التشبيه • وعلى هذا فان المثال أو التمثيل الخطابى يقوم على نوع من المقارنة أو المقايسة بين أمرين ، أحدهما أبين فى الدلالة

---

(١) الجدل ، ص ٤٨ •

على الشيء المراد ثباته ، وأوضح وأقوى وربما أفضل (١) • غير أن قيام التمثيل على هذا النوع من المقارنة ، أى مقايسة شيء بشيء لا يجعل منه قياسا عند أصحاب المنطق ، وبالتالى فهو لا يحقق اليقين الذى يحققه القياس البرهانى الصحيح (٢) •

واذا ما أردنا أن نقف على تعريف التشبيه كصورة بلاغية عند الفلاسفة ، فانا لن نجد شيئا ذا بال ، خاصة أن التشبيه عندهم يختلط بالمحاكاة • فالفارابى لا يقدم تعريفا للتشبيه ، وان تحدث عن أسباب جودته • أما ابن سينا فعلى قلة ما قدم عن التشبيه ، فانا نستطيع أن نخرج بمفهومه عنه من خلال تفرقته بينه والاستعارة • لكن مفهوم التشبيه عندهم ـ على قلة ما كتبوا عنه ـ يناظر مفهومهم عن المثال أو التمثيل الخطابى حتى انا نجد ابن رشد يطلق مصطلح المثال فى بعض الأحيان على التشبيه (٣) •

فكما تقوم فى التمثيل علاقة مقارنة أساسها الاشتراك أو التشابه يقوم التشبيه عند الفلاسفة على علاقة مقارنة بين طرفين يجمعهما نوع أو درجة من درجات التشابه فى الأحوال أو الصفات أو الهيئات ، وقد تكون هذه المشابهة مشابهة حسية أو معنوية ، حقيقية أو متوهمة •

ويحرص الفلاسفة على ألا تكون العلاقة بين طرفى التشبيه علاقة تفاعل أو تداخل مهما قربت المشابهة أو تعددت أوجهها ، فكل من هذين الطرفين له استقلاله وتميزه عن الآخر رغم وجودها فى هذه العلاقة ، ومن هنا كان حرصهم الشديد على ذكر أداة التشبيه فى تعريفهم للتشبيه ، لأنها هى التى تحفظ لطرفى التشبيه استقلالهما واحتفاظ كل منهما بخصائصه من ناحية ، ولأن هذه الأداة هى التى تميز التشبيه عن الاستعارة ـ عندهم ـ من ناحية أخرى •

فالتشبيه عند ابن سينا نوعان : « نوع يحاكى به شيء بشيء ويدل على المحاكاة أنها محاكاة وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه

---

(١) راجع : الفارابى : الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ابن سينا : الحكمة العروضية فى كتاب معانى ريطوريقا ، ص ٣١ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ابن رشد : تلخيص الخطابة ، ص ٣٦ ، ٤٦ •
(٢) الفارابى : الخطابة ، ص ٤١ •
(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ •

ك « مثل » ، و « ك » و « كأنما » ، و « ما هو الا » · « ونوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكى الشيء مكان الشيء » (١) ·

والفرق بينه وبين الاستعارة أن « الاستعارة لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة » (٢) ، ذلك لأن الاستعارة تجعل الشيء (غيره) ، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره ، لا غيره نفسه ، كما قال القائل : ان احيلوس وثب كالأسد » (٣) ·

ورغم أن ابن سينا يشير الى أن الأداة فى التشبيه هى التى تميزه عن الاستعارة ، لأن وجود الأداة لا يلغى الحدود القائمة بين طرفى التشبيه ، ويحفظ لهما استقلالهما ، فى حين أن حذفها يلغى هذا التمايز ويجعل الشيء غيره كما هو فى الاستعارة ، فانه حين يرى أن هناك نوعا آخر من التشبيه الذى تحذف أداته ، يشعرنا بأن هذا النوع من التشبيه أقرب الى الاستعارة لأن (محاكى الشيء يوضع فيه مكان الشيء) ، حيث لا يكون هناك ما يدل على المحاكاة · ومن ثم يظل هناك تساؤل حول ابن سينا من التشبيه المحذوف الأداة · هل هو تشبيه ؟ أو هو استعارة ، واذا كان تشبيها فلماذا يجعل « الأداة » هى التى تفصل بين التشبيه والاستعارة فقط ، مادام هناك تشبيه محذوف الأداة ، خاصة وأنه يدرك أن عدم وجود الأداة يعنى اتحاد طرفى التشبيه وتمازجهما ، وبالتالى لا يصبح التشبيه تشبيها ؟؟ ·

ربما يبدو الأمر واضحا عند ابن رشد ، فالتشبيه أو التمثيل ـ فى الشعر ـ عنده هو الذى يشترط فيه وجود حروف التشبيه · أما التشبيه محذوف الأداة ، فهو ما يسميه الابدال ، أو ما يدخل ضمن ما يسميه الابدال · يقول ابن رشد :

« وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما · أما الاثنان البسيطان ، فأحدهما : تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، وذلك يكون فى لسان بألفاظ خاصة عندهم ، مثل : كأن واخال ، وما أشبه ذلك فى لسان العرب ، وهى التى تسمى عندهم حروف التشبيه · الذى يسمى الابدال فى هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : « وأزواجه أمهاتهم » ، ومثل قول الشاعر :

---

(١) الحكمة العروضية فى كتاب معانى اشلعر ، ص ١٩ ·
(٢) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢٠ ·
(٣) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢١٢ ·

وأما النوع الثانى : فهو أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهـــو

هو البحر من أى النواحى أتيتـــه

وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية • فالاستعارة مثل قول القائل :

وعرى أفراس الصبى ورواحلـــه (١)

يقوم التشبيه عند ابن رشد على الأداة ، أما اذا حذفت الأداة فلا يعد تشبيها ، وانما يسمى ابدالا واستعارة ، لأن حـــذف الأداة يجعل الشيء غيره ، وما يؤكد هذا الأمثلة التى يأتى بها ابن رشد للدلالة على ما يسميه ابدالا : « وأزواجه أمهاتهم » ، « وهو البحر » فهذه مما يعدها البلاغيون من أقسام التشبيه ويعدها هو من قبيل الاستعارة • والدليل على ذلك أن ابن رشد يعود فيؤكد هذا فى موضع آخر ، مستشهدا بمثال شعرى ، يوضح من خلاله فكرة أن حذف الأداة فى التشبيه يلغى وجود التشبيه ، حيث يرى أن التشبيه والتمثيل هـو « أن يستعمل لفظ شـــبيه الشيء نفسه ، ويضاف اليه الحرف الدال فى ذلك اللسان على التشبيه » أما النوع الذى يسمى بالابدال والذى يسمه أهل زمانه بالاستعارة والبديع فهو : « أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه » (٢) ، وحين يستشهد للدلالة على هذا النوع من التغيير الذى يسميه الابدال يأتى بقول ابن المعتز :

يا دار أين ظباؤك اللعس ؟ قد كان فى انسها انس

قائلا : « فان العرب جرت عادتهم أن يشبهوا النســـاء بالظباء • فربما أتوا به على جهة الابدال مثل ما تقدم من قول ابن المعتز • وربمـــا أتوا بذلك مع حرف التشبيه » (٣) •

ويمضى ابن رشد ليؤكد ذلك مرة ثالثة حين يفرق بين المثال وهـــو التشبيه أو التمثيل والتغيير (بمعنى الاستعارة) ، ففى التغيير يقـــام المثال مقال الممثل به • وفى التمثيل يؤتى بحروف التشبيه (٤) •

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ٥٨ ، ٥٩ ، فن الشعر ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ •
(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٢ •
(٣) المصدر السابق ، ص ٥٦٢ •
(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ •

ومثل هذه النظرة الى التشبيه الذى تحذف أداته لا تقوم على أساس أن التشبيه هو أساس الاستعارة ، وانما ترتد الى التناظر القائم بين التشبيه فى الشعر والمثال فى الخطابة • فوجود الأداة فى التشبيه يعد بمثابة حاجز منطقى يفصل بين طرفى التشبيه ، لينفى أية شبهة اتحاد بين هذين الطرفين ، أو أى سمة تثبيتية ـ بمعنى أصح ـ تجعل هذا المقارنة والمقايسة دون تحقيق التطابق بين الممثل والممثل به ، أو اثبات الشيء غيره ، وذلك هو الحال فى المثال الخطبى ، الذى يدور فى نطاق أن هذاهو ذاك يقينيا • ومن ثم يحرص كل من ابن سينا وابن رشد على وجود حروف التشبيه فى التشبيه ، وهذا ما يتضح عند ابن رشد ـ بصفة خاصة ـ الذى يرى أن التشبيه « ايقاع شك » (١) وأن حروف التشبيه تفيد الشك ، ولهذا فانه كلما كانت التشبيهات أقرب الى وقوع الشك كانت أتم تشبيها • يقول ابن رشد فى أنواع المحاكاة (التشبيه) •

« فمنها أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر اليها ويوهم أنها هى لاشتراكها فى أحوال محسوسة ، وذلك مثل تسميتهم (يقصد اليونانيين) لبعض الكواكب « سرطانا » ولبعضها « ممسك الحرية » ، لأنها من جهة الشكل يمكن أن يتوهم متوهم أمها هى هى • وجل تشبيهات العرب راجع الى هذا الموضع • ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضى الشك • وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب الى وقوع الشك كانت أتم تشبيها ، وكلما كانت أبعد من وقوع الشك كانت أنقص تشبيها ، وهذه المحاكاة البعيدة ، وينبغى أن تطرح » (٢) •

فالأداة فى التشبيه هى التى تكسب التشبيه كماله ، لأنها تؤكد معنى التمايز بين طرفى التشبيه رغم كونهما متشابهين ، وتحافظ على علاقة المقارنة التى لا تتجاوز حد ذكر أوجه الاشتراك والتشابه الى التطابق أو التوحد ، بل ان هذه الأداة هى التى توقع الشك دائما فى أن هذا هو ذاك •

وفضلا عن تلك النظرة المنطقية الى تركيب التشبيه والفرق بينه وبين الاستعارة ، فان نظرتهم الى العلاقة بين طرفى التشبيه ـ أيضا ـ لم تخرج عن حدود النظر المنطقى ، فاشترطوا قرب طرفى التشبيه وتجانسهما وعدم تباعدهما •

---

(١) تلخيص الشعر ، ص ١١٩ ، فن الشعر ، ص ٢٢٧ •

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٢ ، ١١٣ ، فن الشعر ، ص ٢٢٣ •

فابن سينا يرى أن الشعراء يخطئون اذا ما كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به بعيدة وغير ملائمة ، « وقد يخطىء الشعراء فى التشبيه ، اذا أبعدوا وقبحوا ، كقول القائل : ان ساقيه ملتفتان كالكرفس » (١) ٠ ولهذا يعترض ابن سينا على التشبيه السابق لبعده ، وقبحه وعدم مناسبته، لأنه يحرص على التناسب المنطقى بين المشبه والمشبه به ، وذلك ما لا يجده بين الساقين ــ اللذين يتحدث عنهما ــ ونبات الكرفس ٠ لكن ابن سينا لم يذكر فى أى سياق ورد هذا التشبيه والا لتغير الموقف ولعرفنا السبب الحقيقى وراء القبح وعدم المناسبة ٠

والى مثل ذلك يشير ابن رشد حيث يرى أن هذا التشبيه نفسه بعيد ومتكلف ، لكنه يضع تبريرا لتخطئة الشعراء فى الاتيان بمثل هذا التشبيه : « والتشبيه انما يحسن جدا اذا حسن أن يوضع تغييرا واستعارة ، وأما اذا لم يحس فيه ذلك كان بعيدا ومتكلفا ٠ ولذلك يخطىء الشعراء كثيرا فى أن يأتوا بالتشبيه الذى لا يحسن أن يوضع للشىء على طريق التغيير ، مثل قول القائل ان ساقيه جعدتان كالكرفس » (٢) ٠

فجودة التشبيه عند ابن رشد ترتد الى قربه ومناسبته ، ومعيار هذه المناسبة وذلك القرب أن يصلح التشبيه لأن يكون استعارة ، وهذا معناه أننا لو وضعنا التشبيه السابق فى صورة استعارية فقلنا «كرفسا» بدلا من « ساقين » أو ساقان كرفس لظهر بعد هذا التشبيه وعدم تناسبه وملاءمته ، لأن الاستعارة هنا تصبح غير دالة وغير مقبولة ٠ وقد يبدو واضحا أن المعيار الذى يضعه ابن رشد لقرب التشبيه وبالتالى جودته « وهو صلاحيته لأن يكون استعارة » تحوير للفكرة الأرسطية التى تذهب الى « أن كل تشبيه يمكن أن يستخدم استعارة ، وأن كل استعارة يمكن أن تستخدم تشبيها » (٣) ٠

ويلح ابن رشد على شرط المناسبة فى التشبيه ، ماضيا فى تتبع الخط الأرسطى وان كان يوضح فكرته بأمثلة عربية ، ذلك عندما يرى أن التشبيه المثالى هو الذى يؤلف من أمور واحدة بالنوع ، وذلك « بأن يشبه الانسان بالانسان المناسب له مثل أن يشبه الجميل بيوسف ، فان لم

---

(١) الخطابة ، ص ٢٣١ ٠

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢١ ، ٦٢٢ ٠

(٣) راجع : محمد سليم سالم : مقدمة تحقيقه لكتاب تلخيص الخطابة لابن رشد ص ١٨ ٠

تكن واحدة بالنوع ، فتكون واحدة بالجنس القريب مثل تشبيه العرب المرأة الحسناء بالظبية ، فان لم يكن فبالجنس البعيد مثل تشبيههم المرأة الحسناء بالشمس ، وأما اذا كان التغيير من أمور لا ترتقى الى جنس واحد وان كان بعيدا فهو ردىء » (١) .

ولهذا يذهب الى أن ما كان من التشبيه غير مناسب ولا شبيه فينبغى أن يطرح (٢) . ويرى أن هذا كثير فى أشعار المحدثين من الشعراء العرب . خاصة أبى تمام :

فى مثل قوله :

لا تسقنى ماء الملام

لأن الماء غير مناسب للملام

ويرى أيضا أن أسخف من هذا قوله :

كشب الموت رائبا وحليبا (٣)

وعلى هذا يبدو ابن رشد أكثر مراعاة للتناسب المنطقى بين طرفى التشبيه من ابن سينا ، ذلك لأن كل ما يعنيه وما يجعله يعترض على « ماء الملام » وكشب الموت رائبا وحليبا » أن مثل هذه العلاقات بعيدة الوجود أصلا .

أما الفارابى ، فهو يرى أن جودة التشبيه لا ترتد الى القرب والمناسبة فقط وانما ترجع أيضا الى حذق الشاعر بالصنعة الشعرية وقدرته على ايقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة فى التشبيه . فهو يقول :

« وجودة التشبية تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة ، حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين بزيادات فى الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا أ ب ، و ب جـ لأصل أن يوجد بين أ ، و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب و جـ مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرجوا الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أ ب ، ب جـ وان كانت فى الأصل بعيدة » (٤) .

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١١٤ ، فن الشعر ، ص ٢٢٤ .

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١١٤ ، ١١٥ ، فن الشعر ، ص ٢٢٤ .

(٤) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥٧ .

ليست العلاقة بين طرفى التشبيه علاقة مشابهة فقط ، وليس هذا وحده معيارا للتشبيه الجيد ، وانما قد يقوم التشبيه على ايقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة • لكن ذلك لا يأتى به الا الحاذق بصنعة الشعر ، الذى له من المهارة فى الصنعة ما يجعله يفطن الى ادراك أوجه التشابه بين ما هو مختلف ومتباين • ومثل هذا النوع من التشبيه يعد ــ جيدا ــ أيضا الا أن جودته ترجع الى مبدعه ومدى اتقانه صنعة التشبيه •

ويرجع ابن رشد أخيرا عدم وضوح التشبيه لاختلاف عادات الأمم فى صناعة التشبيهات واختلاف بيئاتهم التى يستمدون منها صورهم التشبيهية ، فيبدو التشبيه لصيقا ببيئة الشاعر واضحا لأبنائها عسير الفهم على غيرهم ، حيث يرى ابن رشد أن من التشبيهات ما يكون وجه الاتصال فيه واضحا مشهورا من أول الأمر ، ومنها « ما يكون غير بين ، اما لأنه غير بين فى نفسه عند جميع الأمم ، أو عند كثير من الأمم مثل كثير من التمثيلات التى جرت عادة العرب أن يستعملوها ، فانه يشبه أن يكون كثير منها غير بين عند سائر الأمم ، مثل قول امرىء القيس يصف حمار الوحش :

يهيل ويذرى تربها ويثيره اثارة نبات الهواجر نحس

فان نبات الهواجر انما تعرفه العرب ومن هو مثلهم ممن يسكن البرارى والصحارى (١) ويؤكد ابن رشد فكرة خصوصية الصورة التشبيهية واتصالها بالبيئة ، حيث أشار ــ أيضا ــ فى موضع آخر أن للأمم فى تشبيهاتهم عوائدهم الخاصة (٢) •

الاستعارة :

عرض الفلاسفة لتعريف الاستعارة عندما فرقوا بينها والتشبيه ، فرأى ابن سينا أنها « تجعل الشيء غيره » ، ورأى ابن رشد أنها » أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه « ورأى نها » ابدال « حيث ينبغى » أن يؤتى بدل اللفظ بلفظ الشبيه أو بلفظ الشيء نفسه بدلا من اللفظ » ــ فالاستعارة ــ اذن ــ عند ابن سينا وابن رشد ــ تقوم على استبدال لفظ بلفظ آخر تشبيهه ، أو انتقال دلالة اسم ما الى شيء آخر ، وقد سبق أن

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٣ •

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، فن الشعر ، ص ٢٤٧ •

عرف الفارابى الاستعارة ، فرأى أنها علاقة لغوية تقوم على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة ، يقول الفارابى :

« فالاسم الذى يقال على الشىء باستعارة هو أن يكون اسما دالا على ذات شىء راتبا عليه دائما من أول ما وضع ، فيلقب به فى الحين بعد الحين شىء آخر لمواصلة للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة ، أى نحو كان ، من غير أن يجعل راتبا للثانى دالا على ذاته » (١)

وتعريف الفارابى للاستعارة فضلا عن أنه يشير الى أن الاستعارة نوع من (الانتقال) بين الدلالات الثابتة للكلمات ، يشير الى أمرين أساسيين أولهما ضرورة وجود صلة ما تربط بين حدى الاستعارة (المستعار والمستعار له) لكنه لم يحدد نوعية أو شروط هذه الصلة ، والأمر الثانى ، أنه يشترط ألا يكون الاسم المستعار دالا دلالة ثابتة أو مستمرة على الشىء (المستعار له) ، لأن هذا قد يعنى أن استمرار استخدام الاسم المستعار للمستعار له سيحول دون قيام الاستعارة ، بل يجعلها حقيقة ، لأن هذا قد يعنى أن استمرار استخدام الاسم المستعار للمستعار له سيحول دون قيام الاستعارة ، بل يجعلها حقيقة ، لأن ثبات دلالة الاسم المستعار سيفقد العلاقة بين المستعار له والمستعار منه حيويتها وامكان تفاعلها الدائم ٠

وعلى أية حال ليس هناك خلاف حول أن الاستعارة تقوم على الانتقال الدلالى بين الكلمات المختلفة أو أنها نوع من الابدال ، حيث يبدل اللفظ بلفظ شبيه له ، بحيث تصبح العلاقة بين طرفى الاستعارة علاقة اتحاد وامتزاج ، لأن الاستعارة أو بمعنى أصح ــ التعبير الاستعارى ــ لن يكون الا نتاجا لتفاعل هذين الحدين ٠

تتضمن الاستعارة اذن عند الفلاسفة كافة الأشكال التى تقوم على الابدال ، ومنها التشبيه البليغ الذى حذفت أداته ، وقد بدا ذلك واضحا عند ابن رشد أكثر منه عند الفارابى وابن سينا ٠

وعلى هذا ، فليست الاستعارة تشبيها مختصرا ، وانما هى شكل بلاغى تخييلى له وجوده المستقل عن التشبيه من حيث التركيب والدلالة ، ومما يدعم هذا القول ما كان لنظرة الفلاسفة المنطقية للشعر ــ من تأثير فى تحديد تصورهم للاستعارة وطبيعتها ؛ فكما بدأ أن التشبيه نظير

(١) العبارة ، ص ١٩ ، قارن بتعليقات ابن باجة على (بارى ارمينياس » للفارابى ، ص ٤١ ٠

للمثال الخطابى ، يمكن القول بأن الاستعارة هى القياس الشعرى الذى يناظر القياس فى البرهان والضمير فى الخطابة ، أو على الأقل تبـــدو الاستعارة ـ نتيجة لاعتبار الشعر فرعا من فروع المنطق ـ ذات علاقــة وطيدة بالقياس تركيبيا ودلاليا • فالقياس الصحيح مكون من مقدمتين ، تكون احداهما هى المقدمة الصغرى ، والأخـرى هى المقــدمة الكبرى ، واحداهما هى التى تكسب القياس ضرورية لزوم النتيجة عنه ، والأخرى واصلة بين النتيجة وبين التى بها ضرورية لزومها (١) • فى حين أن القياس الاضمارى فى الخطابة ، وهو الضمير ، مكون من مقدمة صغرى ونتيجة ، حيث حذفت مقدمته الكبرى لئلا يفطن الى كذبها لتهافتها وضعفها ، فيكتفى فيه بمقدمة تردف بالنتيجة (٢) •

أما الاستعارة فهى من حيث التركيب « قيـــاس مختصر » حذفت مقدمتاه ، اكتفى فيه بالنتيجة • أما من حيث الدلالة فيبدو الخلاف أكثر اتساعا بينها وبين القياسين البرهانى والخطـــابى ، ذلك أن القيـــاس البرهانى يسعى ـ أساسا ـ الى تحقيق التصديق أو اثبات حقيقة ما تلزم عن حدوث مقدماته • ومن ثم يلزم ترتيب مقدماته على النحو الذى يلزم عنه حدوث النتيجة ، وهى نتيجة محددة وثابتة • أما القياس الخطابى فهو يبدو أقل صحة ودقة من القياس البرهانى ، لأنه يقوم على نوع من المغالطة أو الخداع : بسبب حذف احدى مقدماته والتى لو وضعت لظهر تهـــافت الدليل على صحة النتيجة ، لكنه يبدو ملائما لتحقيق الاقناع بالنســـبة للجمهور الذين لا يستطيعون ـ عادة ـ أن يفهموا لزوم النتيجة عن مقدمات كثـيرة (٣) • لكن الاستعارة لا يشترط أن تتوفر فيها الصحة المنطقية أو اللزوم ، مع أنها قياس سلمت مقدماته ولا يعترف فيها بأنها كذب من حيث هى مقدمات شعرية (٤) ، المهم أن تكون العلاقة بين حـدى القياس

---

(١) الفارابى : الخطابة ، طبعة القاهرة ، ص ٤٣ •

(٢) (ولهذا يقال فى الضمير الخطابى : هذا يدور بالليل فهـو لص ، ولا يقـال : وكل من يدور بالليل فهو لص ، وهى المقدمة الكبرى ، ولم يصرح بها لئلا يفطن لكذبها فيزول الاقناع •) • راجع : الفارابى : الخطابة ، طبعة القاهرة ص ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ابن سينا : الخطابة ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، الحكمة العروضية فى كتاب مانى ريطوريقا ، ص ٢٣ ، ٢٤ ، ابن رشد : القياس ، ضمن تلخيص كتب أرسـطو المنطقيــة ، مخطوط ، ورقة ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، تلخيص الخطابة ، ص ١٧ ، ٤٤٩ ، ٤٢ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ـ ٤٠ •

(٣) راجع ص ١٣٧ من هذا البحث ، القياس لابن سينا ، ص ٥٧ ، ٥٨ •

(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٣٩ •

الاستعارى أو مقدمتيه علاقة قرب ومناسبة وملاءمة ، سواء كانت تقوم على التشابه أو التضاد ، بحيث يمكن احضار هذه العلاقة بسرعة في ذهن المتلقي عندما يفاجأ بالتعبير الاستعارى نفسه الذى هو نتـــاج لتفـــاعل هاتين المقدتين ، ولا يصبح الهدف هنا من هذا القياس الاستعارى بيان صـــحة اعتقاد ما ، وانما هو تخييل شىء ما ، اما التحسينة أو لتقبيحه بقصـــد ايثاره والاقبال عليه ، أو كراهيته والنفور منه • ومن هنا تتوقف دلالة الاستعارة واستجابة المتلقى لها على مدى وضوح أو غموض العـــلاقة بين المقدمتين وقربهما أو بعدهما • ولهذا تتحدد شروط الاستعارة وفقا لمـــا تقتضيه قدرة المتلقى على الاستجابة •

ومن هنا نجد الحاح الفلاسفة على مشابهة المستعار منه للمستعـــار له ، ومناسبته وقربه وعدم بعـــده ، فان رشد يضـــع شرطا عاما لكيفية استخدام التغييرات ومنها الابدال ، ويربط ذلك بالهدف من هذه التغييرات ، هذا الشرط هو أن يستخدم ما هو أبين وأظهر وأشبه ، ويجعل اتباع ذلك الشرط دليلا على المهارة •

« والفاصل من هذه الأشياء هو أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أميل وأظهر وأشبه • وهذا لا يوجد الا فى النادر من الشعر • وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة • وهذا الصنف هو الذى يجمع الى جودة الافهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعنى تحـــريك النفس • مثال ذلك أن الابدال اذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والأفهام معا • وربما عرض من الابدال المناسب قلة فهم عند الفدم (١) من السامعين ، كما عرض فى قوله تعالى : « حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الاســـود » أن ظن بعضـــهم أنـــه الخيط الحقيقى ، فنزلت (من الفجر) (٢) •

يرى ابن رشد ــ على هذا النحو ــ أن الوضوح والمناسبة فى الاستعارة شرط أساسى لتحقيق جودة الافهام والتخييل معا ، مراعاة لحاجة المتلقى الذى قد يعجز حتى عن فهم الابدال أو الاستعارة الواضحة والمناسبة •

وبناء على هذا يضع كل من ابن سينا وابن رشد شروطا لمـــا ينبغى أن يكون عليه طرفا الاستعارة مثل المشاركة والمشاكلة والقرب • فيذهب ابن سينا الى أن « جميع الاستعارات تؤخذ من أمور اما مشاركة فى الاسم »

(١) الفدم : ثقيل الفهم •

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، فن الشعر ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ •

أو مشاكلة في القوة ، أى مغنية غناء الشيء في فعل وانفعال ، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة مبصرة كانت أو غيرها » (١) .

وهذا يعنى أن الشروط التى ينبغي توافرها في الاسم المستعار أن يكون مشابها في الجنس أو النوع للمستعار منه ، أو في قدرته على تحقيق الفعل أو اثارة الانفعال ، أو مشابها له مشابهة حسية من حيث الشكل واللون والهيئة وكل ما تقع عليه العين أو غيرها من الحواس .

ونجد الفكرة ذاتها عند ابن رشد ــ الذى يبدو أكثر وضوحا من ابن سينا في التعبير عنها ــ حين يقول :

« والأشياء تكون شبيهة بأحد ثلاثة أشياء : اما باشتباه المنظر فى الخلق واللون ، واما أن تكون أنواعها أو أجناسها واحدة ، واما أن تكون أفعالها واحدة » (٢) .

ولا تقتصر العلاقة بين حدى الاستعارة على مجرد المشابهة في الجنس أو النوع ، فقد يستعار الاسم من الضد ، كما يستعار من الشبيه ، فيرى ابن سينا وابن رشد أن الأسماء المستعارة قد تستعار من الشبيه ، كقولهم للملك « ربان البلد » أو تسميتهم « للكوكب » قسرا » . واما أن تستعار من الضد مثل قولهم للشمس « جونة » ، وأبو البيضاء للأسود (٣) . وربما تكون العلاقة بين حدى الاستعارة علاقة لزوم ، كما يذهب الى ذلك ابن رشد، مثل تسميتهم الشحم (ندى) ، والمطر (سماء) (٤) .

ليس يشترط اذن أن تكون علاقة المستعار منه بالمستعار له علاقة مشابهة ، فقد تكون هناك علاقة منطقية ما غير المشابهة ، مثل علاقة اللزوم التى تربط السماء بالمطر ، ولزوم الشحم عن الندى . أما أخذ المستعار منه من الضد ، وهو ما لا يشير اليه ابن رشد وابن سينا في غير هذا الموضع ، فيبدو أنه يكاد يقتصر على مثل هذا النوع من المسميات التى تعرف عند اللغويين بالأضداد ، وأصبحت شائعة ومألوفة ، والا ما أشار اليها الفيلسوفان ، ذلك أن استخدام مثل هذه الأسماء المتضادة يتعارض والمبدأ الذى رده ابن سينا عن ضرورة أن تقع الاستعارة بألفاظ لا مشهورة ولا غريبة « وأن تكون ألفاظ خاصة غير مشتركة ثم لا تكون مغلطة وتوهم

---

(١) الخطابة ، ص ٢٠٨ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٤ ، ٥٥٥ .

(٣) الخطابة ، ص ٢٢٩ ، تلخيص الخطابة ، ص ١٤٢ .

(٤) تلخيص الشعر ، ص ١٤٢ ، فن الشعر ، ص ٢٣٨ .

بمعناها الواحد الشيء وضده ، فأمثال هذه الألفاظ تسمى تغليطا » (١) •

كما ذهب ابن رشد — أيضا — الى ضرورة تجنب التغيير الذى يكون من الأسماء الغريبة والذى يكون من الأسماء المشتركة ، لأن الاسم المشترك يعسر فهمه (٢) •• ، ويؤكد هذا أن ابن سينا يذهب الى أن انجح ضروب التغييرات أنه يكون المستعار منه معادلا للمستعار ، فيحاكيه محاكاة تامة ولا يكون فيه شيء » • يظهر مخالفته للمقصود ، ومحاكاته من الجهة المقصودة (٣) •

وتقوم العلاقة بين طرفي الاستعارة عند كل من ابن سينا وابن رشد على نوع من التناسب المنطقى ، وهذا التناسب له أشكاله المتعددة ، فاما أن ينقل الاسم من النوع الى الجنس مثل تسمية القتل موتا ، واما من الجنس الى النوع مثل تسمية النقلة حركة ، واما من نوع الى آخر مثل تسمية الخيانة سرقة (٤) •

وهناك نوع آخر من التناسب المنطقى الذى تقوم على أساسه العلاقة بين حدى الاستعارة ، عندهما أيضا ، وهو « أن ينقل شيء منسوب الى ثان الى شيء ثالث منسوب الى رابع ، مثل نسبة الأول الى الثانى ، مثل ما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة : عشية العمر ، ويسمى العشية : شيخوخة النهار • وذلك أن نسبة الشيخوخة الى العمر نسبة العشية الى النهار » (٥) •

ومثل هذا النوع من التناسب المنطقى يؤكد فكرة أن الاستعارة نوع من القياس ، الا أنه قياس مختزل ، فقولنا عن الشيخوخة انها مساء العمر ليس الا نتيجة منطقية لمقدمتين محذوفتين هما ، الشيخوخة هى آخر العمر ، والعشية أو المساء هى آخر النهار ، ولولا أن نسبة الشيخوخة الى العمر تناظر منطقيا نسبة العشية الى النهار ما استطعنا أن نقف على التشابه بين شيئين مختلفين هما الحياة (أو عمر الانسان) والنهار •

---

(١) الخطابة ، ص ٢٠٥ ، ٢١٤ •
(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٧ •
(٣) الخطابة ، ص ٢٢٩ •
(٤) تلخيص الشعر ، ص ١٤٠ ، فن الشعر الشعر من كتاب الشفا ء، ص ١٩٢ •
(٥) تلخيص الشعر ، ص ١٤٠ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ •

واذا كان لا يخفى أن ابن سينا وابن رشد يقيمان تصورهما للتناسب على أساس ما استوعباه من التصور الأرسطي لفكرة الاستعارة المناسبة ، حتى انهما ليستشهدان بنفس صورته التي يوضح من خلالها علاقة التناسب (١) • فان ابن رشد ــ وهــذا ما يتميز به عن ابن سينا ــ لا يكتفي بهذا المثال الأرسطي في تأكيد فكرته ، ويمضي ليأتي بأمثلة أخرى من الشعر العربي ، ثم يشير الى أن هذا النوع من الاستعارات والذي يعده من التغييرات المنجحة موجود بكثرة في أشعار العرب وخطبها • يقول ابن رشد شارحا فكرة التناسب في الاستعارة عند أرسطو : « قال :

« فأما التغييرات المنجحة التي تفضل غيرها في ذلك فهو التغيير الذي يكون من الأشياء المتناسبة ، يعني اذا كان ها هنا شيء نسبته الى شيء نسبة ثالث الى رابع ، نأخذ الأول بدل الثالث وسمي باسمه ، وذلك مثل ما قال بعض القدماء يذكر الشبان الذين أصيبوا في الحرب انهم فقدوا من المدينة كما لو أن أحدا أخرج الربيع من دور السنة •

ومثل قول أبي الطيب :

مغاني الشعب طيبا في المغاني ۞ بمنزلة الربيع من الزمان

وذكر في هــذا أمثلة كثيرة من أقاويل مشهورة كانت عندهم يعسر تفهم القول بها بحسب لساننا وعادتنا • والاستعارة التي تكون من هــذا النوع كثيرة موجودة في أشعار العرب وخطبها • والأقاويل التي يخصها أهل لساننا من الناظرين في الشعر والبلاغة بالاستعارة هي داخلة في هذا الجنس » (٢) •

وعلى هذا يقيم ابن سينا وابن رشــد التناسب في الاســتعارة على أساس التشابه المنطقي ، وان كان تصورهما أحيانا للمناسبة في الاستعارة يقوم على نوع من الملاءمة النفسية •

ويشترط ابن سينا وابن رشد أن يكون المستعار منه مناسبا سواء كانت الاستعارة في الاسم أو الفعل أو الصفة ، وعلى هذا يرى ابن سينا أن استعارة (صفحة المريخ) « للترس » استعارة مناسبة ، في حين أن استعارة (صفحة) فقط للترس أو تسمة القوس (صنجا) لا تعد من

---

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص ١١٨ •

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٩ ، ٦١٠ •

قبيل الاستعارة المناسبة (١) ، ولا يفسر ابن سينا سبب مناسبة (صفحة المريخ) ، الا بأن هذا الاسم المستعار قد جيء به على سبيل (التركيب) وليس على الاطلاق كما هو الحال فى قولنا (صفحة) (للترس) أو (صنجا) (للقوس) (٢) ٠

ويفسر قول ابن رشد ما ذهب اليه ابن سينا ــ الى حد ما ــ عندما يعرض الأول للفكرة ذاتها : « فمثال التغيير الحسن على طريق المناسبة فى الأشياء أنفسها التى ليست بمتنفسة قولهم فى الترس (صفحة المريخ) وفى القوس بلا وتر (رباب بلا شعر) ، هذا اذا استعمل هذا التغيير على جهة التركيب ، أعنى على جهة المناسبة ، وأما اذا استعمل على الاطلاق ، وهى جهة الشبه فقط لا جهة المناسبة ، قيل فى الترس انه (صفحة) ، وفى القوس انه (رباب) (٣) ٠

يتضح من قول ابن رشد أن المناسبة ــ عنده وعند ابن سينا ــ لا تعنى مجرد المشابهة أو اظهار جهة الشبه ، انها تعنى تمام الموافقة والملاءمة ، فابدال الترس بصفحة المريخ لا يقتصر على اظهار وجه المشابهة وهو الاستدارة ، وانما تحقق اضافة الصفحة الى المريخ دلالات جديدة للاستعارة ، تتجاوز المشابهة الشكلية الى نوع من المناسبة النفسية ، بين الترس الذى يستخدمه المحاربون فى حروبهم لوقاية أنفسهم ، والمريخ الذى يرمز به للحرب والتباغض ٠

ويلح ابن رشد على فكرة التناسب فى الاستعارة ، فيقول وهو يقصد الاستعارة والتشبيه معا :

« والتغيير المثالى ينبغى أن يكون أمرا مناسبا للمعنى الذى استعمل بدله ، وبخاصة متى استعمل التغيير فى أشياء متباينة ٠ مثل ما حكى أرسطو أن الشعراء كانوا فى زمانه يسمون المشترى (ذا الكؤوس) ، وكانوا يسمون المريخ (ذا المجن) ٠ وذلك أنه لما كانوا يعتقدون أن المشترى كوكب الألفة والمحبة والصداقة ، والصفح والناس انما تكون بأيديهم الكؤوس وهم بهذه الحال ، استعاروا له هذا الاسم المناسب ،

---

(١) الخطابة ، ص ٢٣١ ٠
(٢) المصدر السابق ، والصفحة نفسها ٠
(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٦٢٠ ، ٦٢١ ٠

لاعتقادهم فيه هذا الاعتقاد . ولما كان المريخ عندهم كوكب الحروب والتباغض والتقاطع ، وكان الناس انما تكون بأيديهم المجال والترسة عند الحروب استعاروا له هذا الاسم ، فهذان التغييران اذن مناسبان الا أنهما من أمور بعيدة » (١) .

ويبدو أن بن رشد في عرضه للفكرة التي ينسبها لأرسطو قد اعتمد على الترجمة العربية الخاطئة لنص أرسطو حيث يقول المترجم : « كما أنا اذا قلنا : ذو الكأس ، فانما نعنى المشترى ، واذا قلنا ذو الترس فانما نعنى المريخ » (٢) . أما أرسطو فهو يقول (٢) :

ان صح قولنا ان الكأس « ترس ديونيسوس » ، فمن الملائم اذن أن نقول ان الترس « كأس أريس » .

وقول أرسطو يشير الى فكرة التناسب فى الاستعارة والتى سبق أن عرض لها بشكل أكثر وضوحا فى كتاب الشعر ، حيث يرى أن نسبة الكأس الى ديونيسوس كنسبة الدرع الى آرس ، وعلى هذا فيمكن أن يسمى الكأس درع « ديونيسوس » وتسمى الدرع « كأس ارس » (٣) .

لكن ، وعلى الرغم من أن ابن رشد قد اعتمد على الترجمة العربية الخاطئة لنص أرسطو خاصة فى فهمه للمثال الذى ضربه أرسطو للاستعارة، فان فيلسوفنا ينجح فى التعبير عن الفكرة التى يريد أن يشرحها من خلال الاستعارتين المنسوبتين خطأ الى أرسطو ، انه ــ أى ابن رشد ــ وقد وعى بفكرة التناسب الأرسطية . يرى أن التناسب فى الاستعارة يمكن أن يتحقق فى حالة بعد طرفيها . وبعبارة أخرى ، يسمح ابن رشد بأن يكون طرفا الاستعارة بعيدين مادام شرط المناسبة متوفرا ولكن المناسبة ــ عند ابن رشد ــ هنا يقصد بها تشابه المجال النفسى بين طرفيها وقربهما .

وعلى هذا الأساس يرى كل من ابن سينا وابن رشد ذلك النوع من الاستعارات التى تكون فى الأفعال ، حيث تنسب فيه أفعال انسانية لأشياء جامدة من الاستعارات الجيدة ، رغم ما تتسم به العلاقة بين طرفى

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

(٢) أرسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبدالرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٩٧ .

(٣) محمد سليم سالم : حاشية ــ رقم (١) ، ص ٥٦٣ من كتاب تلخيص الخطابة لابن رشد .

(٤) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ص ١١٨ .

الاستعارة فى هذه الحال من بعد واعراب • فابن سينا يقر مثل هــذه الاستعارات ، لكنه يفضل ما كان قريبا ومشاكلا ، يقول ابن سينا :

« ومن أنواع الاستعارة اللفظية : أن تجعل الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس ، كمن يقول : ان الغضب لجوج ، وان الشهوة ملحفة ، والغم غريم سوء • وأحسنه ما لا يبعد ، ويكون قريبا مشاكلا ، ولا يكون أيضا شديد الظهور » (١) •

ويعد ابن رشد هذا النوع من الاستعارات نوعا جيدا ، يقول :

« ومن الجيد فى التغيير الذى يكون فى الأفعال أعنى اذا وصفت بغيره ، أن تجعل الأشياء التى توصف أفعالها ، اذا كانت أفعالها غير متنفسة ، متنفسة حتى يخيل فى أفعالها أنها أفعال المتنفسة ••• وهذا مثل قول المعرى :

توهم كل سابغة غديرا فرنق يشرب الحلق الدحالا

ومثل قول أبى الطيب (٢) :

اذا ما ضربت به هامة براها وغناك فى الكاهل

وهذا كثير فى أشعار العرب ، أعنى جعلها الإختيار والارادة لغير ذوات النفوس » (٣) •

وقبول ابن سينا وابن رشد لهذا النوع من الاستعارات القائم على التشخيص وبث الحياة فى الأشياء الجامدة أو خلعها على المعانى المجردة يرجع الى فكرة التناسب ـ التى سبقت الاشارة اليها ـ فعلى أساسها يمكن أن ينسب للرمح فى بيت أبى العلاء أنه توهم ، ورنق ويشرب •• ، وللسيف فى بيت المتنبى أن يغنى •

وعلى العكس فهناك من الاستعارات التى تقوم فى الأفعال ، ما تنسب فيه أفعال غير انسانية الى الأفعال الانسانية ، خاصة الأفعال الانسانية المذمومة والقبيحة ، ذلك ما يذهب اليه ابن رشد :

---

(١) الخطابة ، ص ٢٣٠ •

(٢) يقول المتنبى قبل هذا البيت فى وصف السيف :

أقال له الله لا تلقهم يراها وغناك فى الكاهل
اذا ما ضربت به هامة بماض على فرس حائل

(ديوان المتنبى) ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ج ٣/١٦٠ •

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٦١٢ ، ٦١٣ •

« والتغيير المستعمل فى الأفعال التى للمتنفسة قد يستعمل على جهة المناسبة والمعادلة فى غير المتنفسة ، مثل ما يقال فى ترك الاستحياء والوقاحة ، اذ كانت هذه أيضا أفعال يذم بها ، ان الذى لا يستحى وعنده الذى يجب أن يستحى منه بمنزلة الحجر عند الانسان • وهو عكس الأول • فانه قد يكون مثل هذا التغيير ، أعنى الذى بالمعادلة والمناسبة ، فى الأمثال المنجحات فى هذه الصناعة ، وان كان فى غير المتنفسة ، أعنى أنه يتمثل فى المتنفسة بغير المتنفسة على جهة المعادلة ، مثل ما يقال : ان الفلاحين من المدينة بمنزلة الأساس من الحائط ، وان المقاتلة فيها بمنزلة الشوك من القنفذ ، وان فلانا لقى من فلان مرارة الصبر وحلاوة الشهد ، وذلك أن معنى هذا أنه لقى منه خلقا نسبته الى الخلق المكروه نسبة مرارة الصبر الى الأشياء المرة » (١) •

والاستعارة فى هذه الحال تقوم على أساس تكافؤ الطرفين وتشابه فعليهما ، حتى تبدو مقنعة ومؤثرة فى ذات الوقت ، وقد سبق لابن سينا وابن رشد أن عدا هذا النوع من الاستعارات من قبيل الخطأ الذى يقع فيه الشاعر ، ذلك اذا لم يحسنه ، وشرط لحسن هنا أن توجد صفات مشتركة تجمع بين ما هو غير ناطق وما هو ناطق (٢) •

ويقف كل من ابن سينا وابن رشد عند تأثير الاستعارة ، وكيف يتفاوت هذا التأثير وفقا للمستويات الدلالية المختلفة للأسماء المستعارة للشىء الواحد التى قد تبدو متشابهة أو مترادفة • يقول ابن سينا :

« وللقول الانتقالى الاستعارى فى تأثيره مراتب • فانه اذا قال الغزل فى صفة بنان الحبيب : انها وردية ، كانت أوقع من أن يقول : حمر ، وخصوصا أن يقول : قرمزية • فان قوله فى الاستعارة للحمر « وردية » ، قد يخيل معها من لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله « حمر » مطلقا • فان قوله « حمر » مطلقا لا يطور بجنبه المدح والاستحسان • وذكر القرمز يتعدى الى تخييل الدودة المستقذرة » (٣) •

يرى ابن سينا أن الشاعر يمكن أن يصف بنان المرأة المخضب بأنها وردية أو حمر أو قرمزية على سبيل الاستعارة ، لكن كلا من هذه الاستعارات

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٦١٣ ، ٦١٤ •

(٢) تلخيص الشعر ، ص ١٦٠ ، ١٦١ ، ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٦ •

(٣) الخطابة ، ص ٢٠٨ •

له دلالته التى على أساسها يتفاوت تأثيرها • فالقول بأنها « وردية ، وهو أحسن هذه الاستعارات ، لا يدل على اللون فحسب ، وانما يخيل معانى أخرى ترتبط بالورد نفسه من نعومة ملمسه ورقة منظرة وطيب رائحته • وكل هذه الدلالات لا تحققها كلمة « حمر » التى تقف عند معنى اللون فقط ، ومن ثم لا تقرب من المدح أو الاستحسان ، أما استعارة القرمز (وهو صبغ أحمر قان مستخرج من عصير ديدان) فهى تخرج عن دائرة الاستحسان الى الاستهجان والتقبيح •

ويعالج ابن رشد المسألة ذاتها ولكن بشىء من التفصيل والاختلاف أيضا عن ابن سينا ، فيقول :

« فان الشىء الوحد بعينه قد يغير تغييرات مختلفة ، فيتفاوت ذلك الشىء فى الحسن والقبح ، بحسب تفاوت الأشياء التى وقع التغيير اليها ، أعنى الأشباه • مثال ذلك أن يصف واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء ، فيقول فيها : حمراء الأطراف ، أو قرمزية الأطراف ، أو وردية الأطراف ، أو كما قال :

من كف جارية كأن بنانها　　من فضة قد طوقت عنابا

فان قولنا : وردية الأطراف ابدال حسن ، وكذلك قولنا : عنابية الأطراف • وقولنا : حمراء الأطراف أخس منه • وأقبح من هذا قولنا : الأصابع • ولو قال فيها : « دمية الأصابع » لكان أن يكون هجوا أقرب منه الى أن يكون مدحا •

ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التى وقع الابدال بها فى الحسن والشرف » (١) •

يختلف تأثير التغيير أو الابدال وفق الاختلاف الدلالى للأسماء المغيرة المتشابهة التى يمكن استعارتها لشىء واحد عند ابن رشد ، الذى يأتى بالصورة التى سبق أن ذكرها ابن سينا ، فيرى أنه يمكن استخدام استعارة « وردية الأطراف » أو « حمراء الأطراف » أو « عنابية الأطراف » أو « قرمزية » • أو « دمية الأصابع » لبنان امرأة غضبت يداها بالحناء • لكن هذه الابدالات تختلف فى الدلالة على الحسن وتتفاوت فى ذلك • وبهذا يتباين تأثير الاستعارة ــ والتغيير بشكل عام ــ على حسب اختلاف

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٣ ، ٥٥٤ •

المستويات الدلالية والايحائية للكلمات أو الألفاظ المتشابهة التى يقع فيها التغييرات ٠

والحديث عن مراتب التأثير في الاستعارة يقودنا الى ما قد أثاره هؤلاء الفلاسفة حول قيمة الاستعارة وتأثيرها فضلا عن قيمة التغيير ــ عموما ــ وتأثيره في الشعر ٠ وقد تبين أن التغيير بمعنى الانحراف عما هو عادى فى اللغة ــ يفيد فى المعنى أمرا زائدا ، ويتبين أن موضع الغرابة فيه هو هذا الخروج عن المألوف ٠

وما يحدث فى الاستعارة والتشبيه أيضا ــ هو من « قبيل الخروج عن المألوف » ، وهو الذى يحقق اللذة والتعجب والدهشة ٠ والذى يكسب هذا اللون من التغيير خصوصيته ودوام حيويته هو قدرته على الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء المألوفة ، أو اقامة علاقات بين الأشياء المختلفة على نحو لم يفطن اليه من قبل ٠

ورغم اشتراط الفلاسفة فى التشبيه والاستعارة على حد سواء شروطا مثل المناسبة والقرب والمشابهة ، فانهم يحرصون على ألا تكون الاستعارة فى الشعر من النوع الذائع المبتذل ، بل انهم يخصون الغريب والنادر منها به (١) ٠ لكنهم فى الوقت ذاته يحرصون على ألا يصل الأمر الى حد الغموض والالتباس ٠ ان التغيير عموما لابد أن يفيد جودة الافهام وجودة التخييل ، وبعبارة أخرى لابد أن يفيد جودة افهام ولذة وغرابة (٢) ٠

ولعلنا لم ننس أن الطبيعة المعرفية للشعر تفرض أن يكون كل من الاستعارة والتشبيه ، بوصفهما ركيزتين للتغيير وللتخييل وللمحاكاة وسيلة معرفية من أهم وظائفها تحقيق الافهام فضلا عن تحقيق التخييل ، وبعبارة أخرى ان الاستعارة والتشبيه يحققان الافهام من خلال التمثيل والمقارنة والابدال أى من خلال التخييل ، على ألا يفقدهما الافهام غرابة التخييل أو لذته ، لأن هذه الغرابة هى التى ستدفع المتلقى الى الدهشة واللذة ، على أن يتم التعرف تعرفه على الشىء من خلال ذلك كله ٠ من هنا يقف ابن سينا على حقيقة أن القيمة الحقيقية للاستعارة تكمن فيما تحدثه من استغراب وتعجب ، وما يترتب على ذلك من آثار :

---

(١) الخطابة ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٩ ٠

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٧ ، الخطابة ، ص ٢٠٢ ٠

« وأعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب • وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة ، كما يستشعره الانسان من مشاهدة الناس الغرباء ، فانه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله العارف (١) •

فقيمة الاستعارة ـ عند ابن سينا ـ هو أن تكون غريبة وغير مألوفة حتى يستقبلها المتلقى على نحو ما يستقبل الناس الغرباء ، فيتلقونها بعجب ودهشة واستعظام ، لن يحدث فى حالة تلقى الكلام المألوف ، أو النـــاس العاديين ، وقد يعنى هذا أن الجدة أو الغرابة فى الاستعارة وهى مصدر (الروعة والتقدير) تتجلى فيما تكشف عنه الاستعارة من علاقات جديدة بين الأشياء قد لا يفطن اليها الانسان العادى •

وينسب ابن رشد هذه القيمة ذاتها للألفاظ المغيرة بصفة عامة ـ وهى تشمل الاستعارة والتشبيه كما سبق أن تبين لنا ذلك ـ لكنـــه يرى ـ وهو ما لم يعرض له ابن سينا بشكل محدد ـ أنه كلما كان القول غريبا كان أكثر تخييلا ومن ثم كان أكثر مناسبة للشعر (٢) •

تكمن قيمة التغيير والتغييرات الاستعارية بصفة خاصة ـ فى كونها غريبة غير مألوفة لانحرافها عما هو عادى وشائع فى اللغة ، ومن ثم تكون أكثر اثارة لانتباه المتلقى ، وأكثر قدرة على التأثير فيه بقدر ما تحققـه من غرابة وانحراف عن العادى والمألوف ، دون أن تتجاوز هذه الغرابـــة وذلك الانحراف حدود ما يقبله العقل والمنطق ، أى دون أن تتجاوز حدود ما هو ممكن الى ما هو مستحيل •

التقديم الحسى للصـــــورة :

بقيت مسألة أخيرة تتعلق بالتشبيه والاستعارة ـ والتصوير الشعرى عموما ـ عند الفلاسفة ، وهى تركيزهم على التقديم الحسى للتصوير فى الشعر ، حيث نجد ابن سينا يذهب الى القول بأن الشعر من طبيعتـــه أن يكون محسوسا (٣) • وفى هذا ما يوضح تركيزه هو وابن رشد فى حديثهما عن أنواع المحاكاة ـ بمعنى التشبيه والاستعارة ـ على التقـديم الحسى للصورة ، فيريان أن المحاكاة اما أن تكون محاكاة أشياء محسوسة

(١) الخطابة ، ص ٢٠٣ •
(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤١ •
(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٩ •

بأشياء أخرى محسوسة ، واما أن تكون محاكاة أشياء معنوية بأخرى محسوسة أيضا (١) • بل انهما يلحان على الجانب البصرى من الحسى ، حتى انهما يجعلان براعة المحاكاة فى أن يقدم شيء محسوسا للعين كأنك تراه ، فيلمح ابن سينا الى شيء من هذا عندما يرى أن التخييل فى الشعر لا يبلغ مداه الا اذا كان يحس نفسه (٢) • أما ابن رشد فانه يبدو أكثر وضوحا ومباشرة من ابن سينا فى الالحاح على الجانب البصرى من التقديم الحسى للصورة ، حيث يشير الى ذلك فى أكثر من موضع :

« واجادة القصص الشعرى والبلوغ به الى غاية التمام متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التى يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه » (٣) • ويقول :

« فينبغى للمتكلم فى الشيء على طريق البلاغة ان يجعل الشيء الذى يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر (٤) •

ومثل هذه الاشارات ـ على قلتها ـ ليست الا نتيجة من النتائج المرتبة على طبيعة الشعر المعرفية عند الفلاسفة ، وما حددوه له من مهام تعليمية وتربوية وأخلاقية ، بناء على هذا ، فالتشبيه بوصفه نظيرا للاستقراء البرهانى والاستعارة بوصفها نظيرا للقياس يقومان فى الشعر بتوصيل المعرفة والحقائق وتقريبها الى الجمهور والعوام من الناس من خلال ما يماثلها أو ما يشابهها فى الحس ، لأن ذلك أقرب الى أفهامهم وامكاناتهم الادراكية ، حيث انهم لا يستطيعون ـ كما تبين من قبل ـ ادراك الحقائق أو الأشياء النظرية أو العملية الا متخيلة • والتشبيه والاستعارة بوصفهما نتاجا تخيليا وتخييليا يصدران عن المخيلة التى تستند فى عملها على الحس ، فلا تعمل بدونه مهما كانت قدرتها على التجريد أو الابتكار • ومن هنا يصبح كل من التشبيه والاستعارة صورة من صور اعادة تشكيل مدركات الحس الظاهر اما على سبيل المشابهة أو المخالفة • ولهذا عد التصوير فى الشعر بسبب اعتماده على الحس أساسا خير وسيلة لتقريب الأفكار والمعانى عن طريق المقارنة أو الابدال ، أى عن طريق تقديم

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٩ ، تلخيص الشعر ، ص ١١٢ ، ١١٣ ، فن الشعر ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ •
(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٠ •
(٣) تلخيص الشعر ، ص ١٢٤ ، فن الشعر ، ص ٢٢٩ •
(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٧ وأيضا ٦١١ •

المثيل أو النظير أو البديل كما هو الحال فى التشبيه والاستعارة · ومن هنا أيضا ـ أى بسبب قيام التشبيه والاستعارة بالتقريب أو التوضيح ـ كان الالحاح على الجانب البصرى من الحس دون غيره لأنه يعتمد على ما هو عينى · ومما يؤكد هذا اجابة ابن مسكويه عن سؤال وجهه اليه أبو حيان التوحيدى عن السبب فى طلب الانسان فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرتئيه ويروى فيه الأمثال ؟ وما فائدة المثل ؟ وما غناؤه من مأتاه ؟

يقول ابن مسكويه :

« ان الأمثال انما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه والسبب فى ذلك أنسنا بالحواس والفنا لها من أول كونها ، ولأنها مبادىء علومنا ، ومنها نرتقى الى غيرها · فاذا أخبر الانسان بما لم يدركه أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده ـ طلب له مثالا من الحس ، فاذا أعطى ذلك أنس به وسكن اليه لالفه له · وقد يعرض فى المحسوسات أيضا هذا العارض · أعنى أن انسانا لو حدث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح لطلب أن يصور له ، ليقع بصره عليه ، ويحصل تحت حسه البصرى ، ولا يقنع فيما طريقه حس البصر بحس السمع ، حتى يرده اليه بعينه ، وهكذا الأمر فى الموهومات فان انسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله لسأل عن مثله ، وكلف مخبره أن يصوره له ، مثل عنقاء مغرب ، فان هذا الحيوان ، وان لم يكن له وجود فلابد لمتوهم أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها ، فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس الا على جهة التقريب صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوفة · والنفس تسكن الى (مثل) وان لم يكن مثلا لتأنس به من وحشة الغربة ، فاذا ألفتها وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها » (١) ·

فابن مسكويه باشارته الى المثل وفائدته ـ وهو ضرب من ضروب التصوير يؤكد سمة الحسية فى التصوير ، فتوافر الخاصة الحسية فى التصوير الشعرى يعين على تقريب الشىء البعيد عن الحس ، حتى لو كان حسيا مما له وجود أو موهوما ليس له وجود أو عقليا · وعلى هذا تتضح الفائدة المعرفية للتقديم الحسى للصورة من حيث انه يعين على التقريب والتوضيح ·

---

(١) الهوامل والشوامل ، ص ٢٤٠ ، ٢٤١ ·

ومن هنا يمكن أن نجد تفسيرا لحرص الفلاسفة على اقتران الشعر بالرسم والشاعر بالرسام ، فقد سبق أن عرضنا لما ارتآه الفارابى من أن الشعر والرسم غرضاهما ايقاع المحاكيات فى أوهام الناس وأن كليهما يقوم على التشبيه ، وان كانا يختلفان فى مادة الصناعة ، وما ذهب اليه ابن سينا من أن الشاعر يجرى مجرى المصور بأن كل واحد منهما محاك (١) ٠

ويمضى ابن سينا ليؤكد العلاقة بين الشعر والرسم فيذهب الى أن الشاعر كالمصور لا يصور الأشياء المادية فقط بل يصور الأشياء المعنوية أيضا مثل أحوال الناس وأخلاقهم فيقول عن الشاعر انه : « يجب أن يكون كالمصور ، فانه يصور كل شىء بحسبه وحتى الكسلان والغضبان ٠ كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميروس فى بيان خيرية أخيلوس » (٢) ٠

ويؤكد ابن رشد فكرة ابن سينا بمزيد من التوضيح : « فكما أن المصور الحاذق يصور الشىء بحسب ما هو عليه فى الوجود ، حتى انهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع انها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر فى محاكاته يصور كل شىء بحسب ما هو عليه حتى يحاكى الأخلاق وأحوال النفس » (٣) ويكمل ابن رشد » ٠٠٠ « ومن هذا النحو من التخييل أعنى الذى يحاكى حال النفس ، قول أبى الطيب يصف رسول الروم الواصل الى سيف الدولة :

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه وتنقد تحت الذعر منه المفاصل
يقوم تقويم السماطين مشيه اليك اذا ما عوجته الأفاكل (٤)

ان اقتران الشعر بالرسم عند الفلاسفة أمر فرضته نظرتهم للطبيعة المعرفية للشعر التى فرضت بدورها مبدأ الحسية فى التصوير الشعرى ، ومن ثم لم يكن الالحاح على التقديم الحسى للصورة فى الشعر نتيجة لاقتران الشعر بالرسم عند الفلاسفة أو عند غيرهم (٥) ٠ ان كلا من الشعر

---

(١) راجع تعريف الشعر فى الفصل الثانى من هذا البحث ، مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٦ ٠

(٢) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٨٩ ٠

(٣) تلخيص الشعر ، ص ١١٠ ، فن الشعر ، ص ٢٢٢ ٠

(٤) تلخيص الشعر ، ص ١١٠ ، ١١١ ، فن الشعر ، ص ٢٢٣ وما بعدها ٠

(٥) الصورة الفنية ، ص ٣١١ وما بعدها ٠

والرسم عمل تخيلى يقوم على المحاكاة ، قد تختلف وسائلهما فى تقديم المحاكاة ، فيستخدم الرسام الألوان والاشكال والظلال فى حين يستخدم الشاعر الكلمات والوزن ، لكنهما يعتمدان على الحس فى تشكيل صورهما ، حتى أنهما ليجدان الافكار المجردة والأمور المعنوية ويصورانهـــا تصويرا حسيا ، كما انهما يهدفان الى التخييل بتقبيح الشىء أو تجميله على أساس اخلاقى يدفع بالمتلقى الى الاقبال على الشىء أو النفور منه ٠

مثل هذا التشابه القائم بين طبيعـــة هذين الفنين كفنين تخييليين يستند الى أساس سيكولوجى واضح يتصل بعملية ابداعه وتلقيه فى آن واحد ٠ لكن حسية الصورة تبدو أكثر وضوحا ومباشرة فى الرسم منها فى الشعر ، لأن الوسائل التى يستخدمها الرســام من ألوان وأشكـــال وخطوط تقوم بتجسيد عينى مشاهد لأى موضوع تعرض له المحاكاة فى الرسم ، فى حين أن التصوير فى الشعرى يكون أقرب الى التجريد ، لأنه يقوم بواسطة اللغة عن طريق علاقة المقارنة اللغوية فى التشبيه والابدال فى الاستعارة ، وحيث يتم استحضار الصور فى الشعر بشكل ذهنى حتى لو كان كل من طرفى الصورة فى التشبيه والاستعارة حسيا ٠ ولهـــذا ألح الفلاسفة على العلاقة بين الشعر والرسم ليقربوا فكرة التصوير الحسى العينى فى الشعر التى تتم بواسطة اللغة ــ وليظهروا كيف يمكن أن تثير اللغة مثل هذه الاحساسات فى الشعر ــ نظرا لمـا يتمتع به الرسم من قدرة على التجسيد الحسى العينى لمشاهد الطبيعة كأجسام وألوان وأشكال وخطوط ، بل قدرته على تجسيد ما هو معنوى ومجرد عن طريق وسائطه . التى هى بلا أدنى شك أقل تجريدية من مســـتوى التجريد اللغوى فى الشعر ، بل ان هذا الالحاح يوضح أيضا حقيقة أن الشعر يقرب الأشياء ويوضحها بشكل عينى عن طريق التصوير عموما سواء كان تشبيهـــا أو استعارة ٠

هكذا ألح الفلاسفة على حسية الصورة فى الشعر لأنها تقوم بمهمة تقريب الأشياء المجردة والأمور المعنوية وتوضيحها ، أى تقريب ما هـــو غائب عن الحس بما هو حسى وعينى للعوام والجمهور الذين يعجزون عن ادراك الأفكار المجردة الا عن طريق الحس والتخيل ٠

ومن هنا يمكن القول بأن الطبيعة المعرفية للشعر كما فرضت مبدأ التقديم الحسى فى الشعر ، جعلت هذه الحسية قرينة للتوضيح والتفسير والابانة ٠ وعلى هذا يمكن أن نفسر ما درج عليه البلاغيون والنقاد العرب

القدماء ـ أمثال الرماني والعسكري والمرزوقي وابن سنان وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني ـ من تركيز على التقديم الحسي للصورة وربط هذه الحسية بالتوضيح (١) ، كما يمكن أن نجد تفسيرا للربط بين الشعر والرسم عند واحد مثل عبد القاهر الجرجاني ، وهو أكثر النقاد العرب تأثرا بشراح أرسطو من الفلاسفة ، كما يمكن أن نفسر ميله الى التركيز على الجانب البصري في التقديم الحسي • لقد كان منبع ذلك كله المهام التي حددها الفلاسفة للشعر بناء على تصورهم لطبيعة الشعر المعرفية بوصفه فرعا من فروع المنطق •

(١) الصورة الفنية ، ص ٢٨٩ وما بعدها •

٢ ـ الوزن والموسيقى

أهميـــة الوزن فى الشعر :

نظر الفلاسفة المسلمون « للوزن » فى الشعر على أنه وسيلـــة من وسائل المحاكاة (أو التخييل) ، لكنهم فى الوقت نفسه حرصوا على تأكيد أن القول لا يكون شعرا الا اذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معا ، وعلى الرغم من الحاحهم على أن المحاكاة (الاستخدام الخاص للغـــة) والوزن همـا العنصران الجوهريان اللذن يميزان الشعر عن غيره من ألوان القـــول ، فانهم جعلوا الأولية المطلقـة لعنصر المحـــاكاة (أو التخييل) على عنصر الوزن ، ذلك أن المحاكاة هى السمة النوعية الخاصة التى تكسب القـول سمة الشاعرية (١) ٠

حتى أن القول ليفتقد سمة الشاعرية فى حال افتقاده المحاكاة (أو التخييل) ، أما اذا كان القول موزونا وليس محاكيا فانه لا يعد شعرا ، ولا حتى من قبيل الشعر ، حتى ليمكن القول بعبارة أخرى ، انهم تنبهوا الى أن الوزن وحده ليس هـــو الذى يميز جوهريا بين الشعر والنثر ، وحجتهم فى ذلك أن هناك أقوالا موزونة ولا تعد شعرا ٠ ذلك أننا نجـد الفارابى يمضى فى محاولته لتأكيد أولية المحاكاة فى الشعر على الوزن ، محاولا الوقوف على ما يميزه الشعر عن النثر خاصة الخطابة فيقول :

« وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل المقنعة يضعـــون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا ، وانما هو قول خطبى عدل به عن منهاج الشعر الى الخطابة (٢) ٠

ونجد ابن سينا يؤكد الفكرة ذاتها حيث يرى أيضا أن الوزن وحده لا يجعل من القول شعرا :

---

(١) راجع تعريف الشعر ، الفصل الثانى ٠

(٢) كتاب الشعر مجلة شعر ، عدد ١٢ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٣ ٠

« وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية ، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية ، وهو لا يشعر اذا أخذ المعانى المعتادة والأقوال الصحيحة التى لا تخييل فيها ، ولا محاكاة ، ثم يركبها تركيبا موزونا ، وانما يغتر بذلك البله ، وأما أهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعرا • فانه ليس يكفى للشعر أن يكون موزونا فقط » (١) •

ليس للوزن فى الشعر ـ اذن ـ نفس القيمة التى تتمتع بها المحاكاة ، بحيث يمكن أن يكون وحده سمة مميزة لما هو شعرى على عكس التخييل أو المحاكاة ، التى اذا ما توفرت فى القول دون الوزن سمى القول قولا شعريا (٢) • لكن هذا لا ينفى بأية حال أهمية الوزن فى الشعر ، انه يؤكد ـ فقط ـ ضرورة اجتماعه مع المحاكاة فى القول حتى يصبح شعرا •

ومما يلفت النظر أن نصى الفارابى وابن سينا السابقين يضعانا ازاء المقارنة بين الشعر والخطابة مرة أخرى ، وهى مقارنة تؤدى الى تأكيد الفصل بين ما هو خطابى وما هو شعرى ، أو ما هو نثرى وما هو شعرى • وتوحى بأن الذى يميز الشعر عن النثر (والخطابة أحد ألوانه) ليس الوزن ، وانما طريقة استخدام اللغة •

ولعل هذا يذكرنا بأن الخطابة كما عرفنا من قبل قد وقعت موقعا وسطا بين البرهان والشعر فى سياق المنطق ـ عند الفلاسفة ـ وأن هذا الموقع الوسط جعلها تجمع بين خصائص اللغة العلمية واللغة الشعرية ، وبمعنى أصح ، جعلها هذا التوسط تأخذ من لغة البرهان ولغة الشعر ما يعينها على تحقيق الاقناع ، وقد بدا أنها أميل الى التمثل بلغة العلم (البرهان) لكنها شاركت فى الوقت نفسه ، الشعر فى استخدام ما يخصه من ألوان التغييرات (المجاز بشكل خاص) • الا أن فلاسفتنا وضعوا شروطا مقيدة لاستخدام ما هو شعرى فى الخطابة حتى لا تتحول الى شعر ، وتفقد خاصيتها الاقناعية • وبالقدر الذى تكون فيه الخطابة فى حاجة الى التخييل لتحقيق الاقناع تكون فى حاجة الى الوزن • وعلى هذا يمكن للقول الخطابى ـ عند الفلاسفة ـ أن يستخدم الوزن مثل الشعر على ألا يتحول الى شعر • وتلك هى القضية التى يثيرها الفلاسفة ، فيرى ابن سينا مثلا أن « الوزن من جملة ما ينتفع به فى الخطابة أو ينتفع به

---

(١) الخطابة ، ص ٢٠٤ •

(٢) راجع تعريف الشعر ، الفصل الثانى •

نفعا يسيرا » (١) • أما ابن رشد فهو يقر مقولة ابن سينا ، لكنه لا يفوته أن يؤكد أن الوزن أخص بالشعر من الخطابة :

« فان التغيير ينبغى أن يكون نفعه فى الصناعتين على نسبة نفع الوزن فيهما ، ولذلك كان أخص بالشعر ، لكون الوزن أخص به • وانما تستعمل هذه الصناعة من التغيير بقدر ما تستعمل من الوزن وذلك شيء يسير » (٢) •

وهذا معناه أن الوزن يتحقق بشكل أو بآخر فى الخطابة وهى لون من ألوان النثر • فما هو الفرق اذن بين الوزن أو الموسيقى فى الشعر والوزن فى الخطابة • وما هى امكانية تحقيق الوزن والموسيقى فى الخطابة على نحو يجعلها تفترق عن الشعر ؟ ذلك هو السؤال •

الوزن الشعرى والوزن النثرى (الخطابى)

يحاول ابن سينا فى أحد تعريفاته للشعر أن يجعل من طبيعة الوزن فى الشعر سمة خاصة تميزه عن النثر ، حيث يقول :

« الشعر كلام مخيل ، مؤلف من أقوال ذوات ايقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها •• وقولنا ذوات ايقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر » (٣) •

وليس ما يقصده ابن سينا هنا أن يجعل الوزن هو الذى يميز الشعر عن النثر على الاطلاق ، فقد اتضح من قبل أن الوزن ليس هو الذى يميز وحده الشعر عن النثر عنده وعند غيره من الفلاسفة ، لكن هذا القول لابن سينا يشعرنا بشكل ضمنى بأن للنثر موسيقاه أيضا مثل الشعر ، لكنها تختلف عن موسيقى الشعر ، يتضح ذلك عندما يشير الى أن الوصل والفصل وزن ما للكلام النثرى ، وأن ما يميز الوزن الشعرى عن الوزن النثرى أنه وزن عددى •

« وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام ، وان لم يكن وزنا عدديا • فان ذلك للشعر • وهذا الوزن هو الذى يتحدد بمصاريع الأسجاع ، فان قرب من الوزن العددى تقريبا مالا يبلغ الكمال فيه ، فهو حسن •

---

(١) الخطابة ، ص ٢٠٤ •

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٤٦ ، ٥٤٧ •

(٣) جوامع علم الموسيقى ص ١٢٢/١٢٣ •

وهذا التقريب أن يكون المصاريع متقاربة الطول والقصر ، وان لم تكن قسمتها قسمة متساوية ايقاعية » (١) ٠

فموسيقى النثر عند ابن سينا تقوم بداية على أن يكون الكلام مقسما الى جمل لكل منها نهاية محددة ، وأن يكون هناك تناسب بين هذه الجمل كأن تكون متقاربة اما فى الطول ، واما فى القصر ٠ وأن يكون هناك — أيضا — توافق ما بين حروف ومقاطع كل من هذه الجمل المتتابعة كأن يكون هناك تشابه فى حركاتها وسكناتها ، دون أن يتساوى عدد هذه الحروف أو أن يتساوى زمن نطقها تماما ، حتى لا يتحول الكلام الى شعر ٠

ومن هنا شدد ابن سينا على ألا يستخدم الوزن العددى — وهو ما يخص الشعر — فى النثر عموما والخطابة خاصة حرصا منه على ألا تضيع الحدود بين الشعر والخطابة ، فضلا عن أن ذلك الوزن العددى أخص بالشعر ، لأنه من العناصر الرئيسية التى تحقق التخييل ، ومن ثم فهو لا يبدو ملائما للاقناع والتصديق الخطابى ، وعلى هذا يذهب ابن سينا الى أنه لا ينبغى أن يجتمع فى الخطابة استخدام التغييرات والوزن العددى :

« لكن الخطابة وان رخص فيها بمثل هذه الأحوال فلا ينبغى أن يقرن بها وزن وعدد ايقاعى ، فان الناس يلحظونها حينئذ بعين الصناعة والتكلف ، وأنه انما يفعل فعله لما صنع عليه من تلك الصنعة ، وأفرغ فيه من ذلك القالب ، وأنه من جملة ما صنع ليتعجب منه ، ويتخيل عنه ، لا لايقاع التصديق » (٢) ٠

وعلى هذا نجد ابن رشد يذهب الى القول بأن الكلام الخطبى ينبغى أن يكون غير ذى وزن ولا عدد « الا أنه يفصل ما أجمله ابن سينا اذ يشرح مدلول (غير ذى وزن) بألا تكون الأزمنة بين أجزاء المقاطع والأرجل أزمنة يحدث عنها ايقاع وزنى » ، أما قوله « غير ذى عدد » فمعناه : ألا تكون حروف الأرجل والمقاطع متساوية «ذلك» أن القول يكون موزونا اذا جمع هاتين الصفتين » (٣) ٠

---

(١) الخطابة ، ص ٢٢٢ ٠

(٢) الخطابة ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ ٠

(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٨٨ ٠

ذلك هو معنى الوزن العددى عند ابن رشد الذى سبق أن أشار ابن سينا الى أنه خاص بالشعر ، فهو يقوم على أساس تساوى زمن نطق المقاطع والأرجل التى تتعاقب بانتظام ، وهذا التساوى الزمنى نتيجة لتساوى حروف تلك الأرجل والمقاطع ، وهذا يعنى أن الوزن فى الشعر له نظامه الخاص الذى يميزه عما ما يمكن أن نسميه بالوزن النثرى أو الخطابى . واذا كان هذا النظام الخاص بالوزن فى الشعر يترابط بغاية الشعر وطبيعته التخييلية عند ابن سينا مما يدفع به الى القول بتجنبه فى الخطابة لعدم ملاءمته للاقناع ، فانا نجد ابن رشد يبرر عدم صلاحية الوزن الشعرى للخطابة على أساس اختلاف غايتى كل من الشعر والخطابة أيضا ، لكنه يقدم عددا من الأسباب التى تكشف بوضوح عن ادراك لتمايز الوزن الشعرى عن الوزن النثرى ، فيرى أن الوزن ليس مقنعا فى الأقاويل الخطابية لثلاثة أشياء :

أحدها : أن يقع فى نفس السامعين أن القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتى يظن أن الاقناع انما يأتى من قبل الصناعة لا من قبل الأمر نفسه .

والثانى : أن يظن أنه قصد به التعجيب والالذاذ واستفزاز السامعين بذلك ، فيقع القول عندهم موقع ما قد غولطوا فى الاقناع به .

والثالث : أن القول الموزون اذا ابتدأ القائل بصدره ، فهم منه السامع عجزه للمناسبة التى بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به القائل . واذا نطق به بعد ، فكأنه لم يأت بشىء لم يكن عند السامع قبل ، فيقل لذلك اقناعة » (١) .

وما يريد أن يقوله ابن رشد هنا أن الوزن الشعرى يعتمد على تعاقب المقاطع والأرجل وتكرارها على نحو منتظم مما يجعل التوقع (توقع ما سينطق به القائل) أكثر امكانا ووضوحا ، بينما لا يحقق الوزن فى النثر مثل هذا التوقع ، اذ أن هذا التوقع فى النثر يبدو على الأقل غامضا وغير محدد ، نظرا لافتقاد الوزن النثرى ذلك التناسب والانتظام الذى يقوم عليه الوزن العددى فى الشعر ، وتوقع ما ينطق به القائل فى تصور ابن رشد يقلل من قيمة الاقناع فى الخطابة وعلى هذا لا يصلح الوزن العددى الخاص بالشعر للخطابة .

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٨٩ .

يفرق ابن رشد اذن بين موسيقى الشعر القائمة على الوزن العددى وموسيقى النثر على أساس الاستجابة النفسية التى تحدثها فى المتلقى ـ وهى التوقع ـ وما يترتب على هذه الاستجابة من انفعال أو فعل ، ولعل هذا هو السبب الذى كان يقصده ابن سينا حين ربط الوزن العددى بالتعجيب والتخييل ٠

ومما هو جدير بالاهتمام أن ابن سينا قد ألمح الى شيء من هذا فى قوله الذى يذهب فيه الى أن : « حشمة الوزن تدفع الناس الى شدة صرف الهمة كلها الى تفهمه فيسبقون اللفظ ، ويفهمون الغرض قبل الوصول اليه ، فيعرض من ذلك ألا يلتذ به حين ما يسمون بل يكون كالمفروغ منه ويعرضونه بذلك للتعقب » (١) ٠ فابن سينا على الرغم من أنه لم يصرح مثل ابن رشد بفكرة التوقع ، فانه يبرر ضعف الاقناع المترتب على التوقع، ذلك أن توقع السامع لما سينطق به القائل يفقد قول الخطيب المفاجأة المباغتة التي تدفع به الى الاقناع ، بل ويتيح له فرصة تعقب القول ومعاندته ٠

ولعله يمكن القول ان ما ذهب اليه ابن رشد من اعتماد الوزن العددى على التكرار والتوقع يشكل بداية لتصور ريتشاردز فى هذا الصدد ، حيث يرى « أن الايقاع فى الشعر ـ والوزن الذى هو صورته الخاصة ـ يعتمد على التكرار والتوقع » كما يرى أن آثار الايقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث ، وأن هذا التوقع عادة ما يكون لا شعوريا ، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية يهيىء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، اذ يتكيف جهازنا فى هذه اللحظة بحيث لا يتقبل الا مجموعة محددة من المنبهات الممكنة » (٢) ٠

ومن ثم يرى أن الذهن يكون بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثرية مهيأ لعدد معين من التتابع الممكن ، وفى نفس الوقت تضعف قدرته على تقبل صنوف أخرى من التتابع (٣) ٠

---

(١) الخطابة ، ص ٢٢٢ ٠

(٢) ١٠١ ٠ رتشاردز ، مبادىء النقد الأدبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١٨٨ ٠

(٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها ٠

وعلى هذا الأساس يميز بين الشعر والنثر ، فهما يختلفان اختلافا كبيرا تبعا لمدى اثارة لكل منهما العملية التهيؤ والمدى تضييقهما من مجال التوقع على حسب نوع الكلمات وتأثيرها الحسى ، فالكتابة النثرية التحليلية أو العلمية يصاحبهما حالة من التوقع تبدو أكثر غموضا وأقل تحديدا مما هو فى الكتابة النثرية الموقعة التى لا تبعث فنيا هى الأخرى الا توقعا غامضا جدا (١) ٠

ويرى اخيرا أنه فى حالة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه فى بعض الحالات التى تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا ، وعلاوة على ذلك فان وجود فترات زمنية فى الوزن من تحديد الوقت الذى سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه (٢) ٠

ان ما يلتقى فيه ابن رشد مع ريتشاردز هنا أن نظام الايقاع فى الشعر ، بخاصة الوزن ، يتيح للذهن فرصة التوقع على عكس الايقاع النثرى الذى تقل هذه الامكانية بل تكاد تنعدم وتصبح فيه حال التوقع غامضة وغير محددة ، وهذه الخاصية التى يتميز بها النثر ، خاصة الخطابة عند بن رشد تبدو ملائمة جادا للاقناع الخطابى ، لأن التوقع يقلل من تحقيقه ٠

واذا كان الأمر كذلك ، فان تساؤلنا عن كيفية تحقق الوزن فى الخطابة عند الفلاسفة المسلمين يظل قائما ، خاصة وأنه قد أصبح من المؤكد الآن أنه يختلف اختلافا كبيرا عن الوزن فى الشعر تبعا لتباين طبيعة كل من الصناعتين ٠

الوزن الخطابى :

يميز ابن سينا ـ بداية ـ بين النثر العادى الذى لا ايقاع له والنثر الموقع ، كما يحدد أيضا بشكل مجمل بعض الأشكال التى تحقق الوزن فى النثر ، فالنثر العادى هو الذى يكون مقطعا الى مفردات لا يتضح فيها الاتصال والانفصال ، ولا يفرق فيه بين ألوان القول استفهاما كان أو تعجبا ٠ وهذا اللون من النثر غير لذيذ لأنه لا يحس فيه بتناهى القول ٠

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ، ص ١٨٩ ، ١٩٠ ٠

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤ ٠

ومن هنا يصبح الوصل والفصل وزنا ما للكلام ، كما أن هناك الوزن الذى يقرب من الوزن العددى فى الشعر ، وهو الذى يتحدد بمصاريع الأسجاع حيث تكون مصاريعه متقاربة الطول والقصر وفضلا عن هذا وذاك فهناك النبرات التى تجعل القول قريبا من الموزون (١) ٠

أما ابن رشد فهو يصنف الأقاويل المركبة على أساس التفرقة التى أقامها ابن سينا بين النثر العادى والنثر الموزون :

« ولما كانت الأقاويل المركبة على ثلاثة أصناف : اما أقاويل موزونة وهى التى يجتمع فيها الايقاع والعدد ، وأما أقاويل لا يكون بين ألفاظها المفردة أزمنة فينتهى بها كل لفظ منها عند السامع ، أو علامات تدل على ماهيتها ٠ وهذا هو الذى يعرفه أرسطو باللفظ السخيف ٠ وأما أقاويل تكون بين الفاظها المفردة أحوال تنبيهها عند السامع وتفصلها وذلك اما بسكنات أو نبرات ٠ الا أنها ليست نبرات تجعل القول موزونا ٠ فان الوزن انما يتم بالنبرات والوقفات التى تكون بين المقاطع والأرجل بالعدد ، أعنى أن تكون حروف المصرع الأول من البيت مساوية لحروف المصرع الثانى ، وكان قد ظهر أن الأقاويل الموزونة ليست بمقنعة ، فكذلك يظهر أيضا فى الأقاويل التى ليس بينها نبرات — بل هى متناسقة — أنها قليلة الاقناع وذلك لسببين :

أما أحدهما فلأن الألفاظ اذا لم يكن بينها فصول زمانية عسر فهم تلك المعانى ، لأنها اذا وردت مشافعة فى الذهن ، لم يتمكن الذهن من فهم واحد منها حتى يرد عليه آخر ، شبيه ما يعرض لمن يجب أن يتناول شيئا من أشياء سريعة الحركة ، فانه لا يتمكن منها ٠

أما الثانى فان القول يكون بها غير لذيذ المسموع لأنه انما يلتذ السمع بالنبرات والوقفات التى بين أجزاء القول ٠ وأيضا فلكون الفصول التى فى أمثال هذه الأقاويل متساوية لتقاربها فهى مملولة ، لأن اللذة انما هى فى الانتقال من جنس الى جنس ٠ واذا كان هذا هكذا ، فلم يبق أن تكون أجزاء القول الخطبى الا القسم الثالث من الأقسام ، وهو الذى يكون بين أجزائه نبرات ووقفات لا تخرج القول الى أن يكون بها موزونا (٢) ٠

---

(١) الخطابة ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ ٠

(٢) تلخيص الخطابية ، ص ٥٩٠ ، ٥٩١ ٠

هناك ثلاثة مســـتويات للأقاويل عند ابن رشد ، فهناك الأقاويل الموزونة وزنا عدديا وايقاعيا ، وهناك الأقاويل التى ليست موزونة على الاطلاق وهى التى لا يكون بين ألفاظها أزمنة ، والأقاويل التى يتحقق فيها نوع من الوزن ، حيث يتحقق فيها الوصل والفصل بســـكنات ونبرات يجعلها قريبة من الموزونة · ويرى ابن رشد أنه من الأنسب أن ينطبق القسم الثالث على أجزاء القول الخطبى ، لأنه اتضح من قبل أن الأقاويل الموزونة وزنا عدديا وهذا ما ينطبق على الشعر ليست مقنعة فى الخطابة ، كما أن الأقاويل التى لا يتحقق فيها الوزن على الاطلاق غير مناســبة فى الخطابة أيضا ، لأنها لا تعين على الفهم لانعدام وجود فصول زمانية بين الألفاظ أو الجمل كما أنها غير لذيذة · وعلى هذا اذا كنا قد رأينا ابن سينا يلمح الى أهمية الوزن فى النثر عموما لأنه يشعر بانتهاء القول ، وهو ما يعين على الافهام من ناحية ، ويكون لذيذا من ناحية أخرى ، فانا نجد ابن رشد يؤكد حاجة النثر والخطابة بالتحديد الى الوزن لأنه يعين على الفهم ، ولأنه لذيذ المسموع وبهذا يكون ملائما للاقناع ·

وبناء على هذا تحتل الخطابة من حيث الوزن موقعا وسطا بين قطبى متصل يمثل أحدهما الشعر (الأقاويل الموزونة وزنا عدديا) وبين النثر العادى (العلمى) غير الموزون على الاطلاق ·

ولعلنا نذكر أن الخطابة قد احتلت نفس المكانة (الوسط) بين لغة الشعر ولغة العلم (البرهان) · وليس هـــذا الا نتيجة طبيعية لوقوع الخطابة كصناعة منطقية بين البرهان والشعر ·

على هذا النحو تتحدد طبيعة الوزن فى النثر الخطابى بصفة عامة عند ابن سينا وابن رشد ، لكن ابن سينا يحرص على أن يكمل فكرته التى يفرق فيهـا بين النثر الموزون والنثر العـادى ، فلا يفوته أن يحدد أشكال الوزن المختلفة للنثر عند العرب :

« وللعرب أحكام أخرى فى جعل النثر قريبا من النـظم ، وهـو خمسة أحوال · أحدها : معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر ، والثانى : معادلة ما بينهما فى عدد الألفاظ المفردة ، والثالث : معادلة مابين الألفاظ والحروف ، حتى يكون مثلا ، اذا قال : بلاء جسيم ، قال بعده : وعطاء عميم ، لا عرف عميم ، والرابع : أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة ، حتى اذا قال : بلاء جسيم ، قال بعده مثلا : نوال عظيم ، وان كانت الحروف متســاوية العـدد ، والخامس : أن يجعل المقاطع

متشابهة ، فيقال : بلاء جسيم ، ثم لا يقال : منيخ عظيم ، بل يقال : مناخ عظيم ، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة ، وهو أشباع الفتحة • وأما السجع وتشابه حروف الأجزاء فهو شيء لا يتعلق بالموازنة وهو خاصة للعرب ، وله غناء كثير في اللفظ ، وكل هذا لا يخرج النثر الى النظم » (١) •

تلك هي أشكال النثر الموزون عند العرب كما يراها ابن سينا ، وهي شبيهة بأشكال النثر عموما ـ عنده ـ مما سبقت الاشارة اليه ، من اعتماد على التناسب بين الجمل المتتابعة بحيث تصبح متساوية في الطول أو القصر ، ثم توافق هذه الجمل في عدد ألفاظها أو عدد حروفها على أن يكون هناك تناسب وتوافق أيضا بين المقاطع الممدودة والمقصورة ، وأن يتحقق التشابه بين المقاطع بوجه عام ، وتكاد هذه الأشكال تمثل أطرا عامة للوزن الخطابي عند ابن سينا حين يحدد بعد ذلك الوسائل التي يتم بها الوزن الخطابي ، وهي تتجلى في وسيلتين أساسيتين احداهما : انتظام ما لأصوات الكلمات داخل تقاسيم متعددة متتابعة للكلام على نحو ملذ ، أما أشكال الانتظام الصوتي فتتمثل في السجع والعطوف (التكرير والتجنيس) • ذلك ما يذهب اليه ابن سينا في قوله:

« انه يجب أن يكون الكلام الخطابي مفصلا ، أي ذا مصاريع ، وتكون التفاصيل ليس كل واحد منها يتم بنفسه ، بل يجب أن يكون كل واحد منها مشوقا الى المصراع الذي يليه ، الذي انما يتم به المعنى • وهذا مثل ما قال الفصيح من العرب » : اياك وما يسبق الى النفس انكاره ، وان كان عندك اعتذاره ، فليس كل من يسمعه نكرا ، يقدر أن يوسعه عذراء • فان كل مصراع من مصراعي هذا الكلام يحتاج الى الفقه حتى يتم • وهذه التفاصيل تحسن عند المخاطبة بالنبرات التي تقطع وتصل • ويجب أن يكون للكلام الخطابي عطوف ، وهو أن يكون اما الابتداء من لفظ أو حرف ينتهي اليه ، سواء كان على سبيل التكرير ، أو على سبيل التجنيس ، وهو أن يكون المكرر ، وان كان لفظا مكررا في المسموع ، فهو مختلف في المفهوم • فان هذا يجعل الكلام لذيذا ، محصورا بحدود حادة يقف عندها الذهن ، ويجعله سهل الحفظ ، لكونه ذا عدد ، انما

---

(١) الخطابة ، ص ٢٢٥ •

يسهل لمثله حفظ الموزون • وبالجملة : فان المسجع والمعطف والموزون أقرب الى أن يثبت فى الذكر من غيره من الكلام » (١) •

ولعله لا يخفى فى كلام ابن سينا عن التسجيع والتكرير والتجنيس أنه يحرص على ألا يتم هذا الانتظام الصوتى فى الجمل المتتابعة وبأشكاله كافة منفصلا عن المعنى • ففى حالة التسجيع مثلا تأتى الجملة متممة لمعنى الجملة السابقة عليها فى الوقت الذى تكون فيه موافقة لها فى الوزن والمقدار ، وفى حالة تكرير اللفظ لا يكون المقصود هو مجرد التكرار اللفظى ، وانما الاشارة الى معنى آخر ، ومن ناحية أخرى يشير ابن سينا الى دور النبر فى القطع والوصل لكن دور النبر فى الخطابة سوف يتحدد أكثر فى الحديث عن التنغيم ، لأنه يعده من أحواله •

أما ابن رشد فانه يحدد مثل ابن سينا أشكال النثر الموزون التى تعتمد على تناسب وانتظام الأصوات فى الجمل المتعادلة الطول أو المتناسبة ويشير الى ذلك « بالكلام المفقر » ، أى الذى تكون أواخر الجمل فيه صيغ واحدة ، كما تكون أواخرها حروفا واحدة بأعيانها ، ويشير ابن رشد أيضا الى التكرير والتجنيس ، لكنا اذا قارنا قول ابن سينا بنص ابن رشد وجدنا ابن سينا أكثر وضوحا وتحددا فى عرض تصوره من خلفه . يقول ابن رشد :

« وينبغى أن تكون الأقاويل الخطبية مفصلة ، أما أن تكون أواخرها على صيغ واحدة بأعيانها ، واما بأن تكون — مع كونها على صيغ واحدة بأعيانها — أواخرها حروف واحدة بأعيانها ، وهو الذى يعرف عندنا بالكلام المفقر ، واما بلفظ مكرر بعينه ، وتكون مع هذا موصلة بحروف الرباطات • فمثال المفصل بالصيغ المتفقة قوله تعالى : « فاصبروا صبرا جميلا ، انهم يرونه بعيدا ونراه قريبا » وذلك أن جميلا وبعيدا وقريبا هى كلها على صيغ واحدة وشكل واحد • وهذا كثير فى الكتاب العزيز • وأكثر الكلام البليغ لا يخلو من هذين النوعين من التفصيل ، أعنى المفقر وغير المفقر •

والكلام المفصل هو الذى لا تنقضى فصوله قبل انقضاء المعنى الذى يتكلم فيه • فانه اذا انقضت الفصول قبل انقضاء المعنى كان غير لذيذ فى السمع ، من أجل أنه لم يتناه المعنى بعد بتناهى الفصول » ، • • • •

---

(١) الخطابة ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ •

« والكرور والمعاطف فى الأقاويل الخطبية هو أن يكون أول القول وآخره بلفظ واحد أو قريب من الواحـد ، وهـذا مثل قولهم : « القتل أنفى للقتل • ومثل قوله تعالى « الحـاقة ما الحـاقة وما أدراك من الحـاقة » • والتكرير فى الكلام الخطبى انما يكون فى هـذه المعاطف والكلام الذى بهذه الصفة اذا كان ذا قدر معتدل كان لذيذا سـهل الفهم • أما لذيذ فلأنه على خلاف الذى لا يتناهى ، وأما سهل التعلم فلأنه يسـهل حفظه لتكرر الألفاظ فيه ، ولأن له عددا ووزنا » (١) •

هكذا لايختلف ابن رشد عن ابن سينا فى التصورات الرئيسـية الخاصـة بأشكال الوزن فى النثر الخطابى ، خاصة وأنه يشير الى وجوب مراعاة المعنى ازاء هذه « الفصول » التى من شأنها أن تكسب النثر فى الخطابة وزنا ما ، وألا تكون مراعاة الموسيقى النثرية على حساب مايتطلبه المعنى • لكنه يربط بين تكرار اللفظ والجناس ، وكأنه لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر • غير أن ابن سينا لم يشر الى هذه العلاقة ، ويبدو أن الذى دفع ابن رشد الى هذا اعتماده على أمثلة معظمها من آيات القرآن الكريم •

من هنا يتضح أن الوزن النثرى الخطابى عند ابن سينا وابن رشد يختص بترتيب الألفاظ ترتيبا يراعى فيـه انتظام أصـوات الكلمات ، وتتعادل فيه أجزاء المصاريع بحيث يصبح قريبا من الوزن العددى وبعيدا عنه فى الوقت نفسه ، وقربه من الوزن العددى يسمح له بتحقيق قدر من الايقاع المنتظم يستلزم بدوره وجود ضوابط تحدد الطول المناسـب للأسجاع مثلا ، وعلى هذا ينبه ابن سينا وابن رشد الى أن يكـون طول الأسجاع معتدلا ، حتى يحقق السجع التأثير السمعى الملذ والافهام معا (٢) تبقى الوسيلة الثـانية التى تحقق الوزن الخطـابى عنـد الفلاسفة ، وهى النغم أو التنغيم ، وهى وسيلة يعدها أولئك الفلاسفة خارجة عن اللفظ أو من الحيل الخارجيـة النافعة أو أنها تؤدى دورا عظيما فى أداء المعنى لارتباطها الوثيق بالانفعال فى الكلام الخطابى ، ذلك أن لكل انفعال نغما يدل عليه ويناسبه ، يقول ابن سـينا فى النغم على أنه من الأمور الخارجة عن اللفظ :

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٦ — ٥٩٨ •

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٦٠٠ ، ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ •

« ومنها الصنف المستعمل فى النغم مثل تثقيلها ، وتحديدها ، وتوسيطها ، واجهارها ، والمخافتة بها أو توسيطها • فان للنغم مناسبة مع الانفعالات والأخلاق ، فان الغضب تنبعث منه نغمة بحال ، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى ، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة • فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة ، والحاد المخافت فئة تتبع ضعف النفس • وجميع هذا يستعمل عند المخاطب ، اما لأن يتصور الانسان بخلق تلك النغمة أو بانفعالها عندما يتكلم ، واما لأن يتشبه نفس السامع بما يناسب تلك النغمة قساوة وغضبا ، أو رقة وحلما » (١)

ويعالج ابن رشد أيضا ـ مثل ابن سينا ـ مسألة التنغيم فى القول الخطابى على أنها وسيلة من الوسائل الخارجة عن اللفظ ، لكنها تعين على تعين الافهام وايقاع التصديق بشكل تخييلى لارتباطها بالانفعالات ، وعلى أنها أيضا وسيلة من الوسائل التى تحقق موسيقى الكلام الخطابى :

« وأما النغم فانها تستعمل فى القول الخطبى لوجوه : منها لتخييل الانفعالات أو الخلق ، وذلك أيضا لثلاثة وجوه : أحدها عندما يريد المتكلم أن يخيل أنه بذلك الانفعال أو الخلق عند السامعين ، مثل أنه اذا أراد أن يخيل فيه الرحمة رقق صوته ، واذا أراد أن يخيل فيه الغضب عظم صوته ، وكذلك فى الأخلاق • وانما كان ذلك كذلك ، لأن هذه الأصوات توجد بالطبع صادرة عن الذين ينفعلون أمثال هذه الانفعالات • والوجه الثانى : أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما ، اما لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق أو الفعل الصادر عنه • والوجه الثالث عندما يقتص عن مخبرين عنهم بأن يصفهم بذلك الانفعال أو الخلق • ومنها أيضا أنها تستعمل لضرب من الوزن فى الكلام الخطبى » (٢) •

ومن الواضح وهذا ما يؤكده ابن سينا وابن رشد أن التنغيم فى القول الخطابى مرتبط أساسا بعملية الأداء الشفهى لها ، وأنه لا علاقة له بالنثر المكتوب ، فالمقصود بالتنغيم أو النغم ـ كما نفهم من نصى ابن سينا وابن رشد ـ هو تفاوت درجة صوت الخطيب بحيث يصبح نطقة لبعض مقاطع القول أو الكلام أكثر حدة أو ثقلا أو علوا أو انخفاضا ، ويكشف هذا التنوع أو التلوين لصوتى للكلام عن االانفعالات التى يراد من خلال

---

(١) الخطابة ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ •

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٦٢ •

توصيلها الاقناع بشيء ما ، ومثل هــذا التلوين الصــوتي يحقق للكلام النثرى نوعا من الموسيقى التى لا علاقة لها بشكل اللفظ · وقد يمكن القول أن التنغيم كوسيلة من وسائل الأداء الشفهى للخطابة يمكن أن يكون له دلالته فى ذاته لما يخيله عن طريق تفاوت درجة الصوت من حدة وغلظة وارتفاع وانخفاض من انفعالات مثل الغضب والقســـوة والرحمة والضعف والرقة ، فان مثل هذه الانفعالات ما كانت لتبرز لولا ذلك التنظيم · من هنا جعل الفيلسوفان التنغيم خاصا بالخطابة الشفهية فقط دون المكتوبة · وهذا يعنى أن التنغيم فى القول الخطابى بالقدر الذى يحقق فيه ايقاعا ما للكلام يكون فى الوقت نفســـه مخيلا لمعان أخرى نفتقدها فى حالة ما اذا كان القول نفسه مكتوبا ، ويظهر ذلك بصـــورة أوضح فى حديثهم عن النبر بوصفه من أحوال النغم عندهم ، فالتنغيم لا يقف عند مجرد حدة الصوت أو غلظه أو اجهـاره أو خفوته ، وانما يتجاوز ذلك الى معنى آخر هو التشديد على أجزاء من الكلمة مما يؤدى الى اطالة مقطع الكلمة · ذلك أن ابن سينا يذهب الى أن النغم أعم من النبر ، حيث يرى أن « النبرات من أحوال النغم » (١) ، كما يرى أن اختلاف النغم يكون من وجوه ثلاثة : الحدة والثقل والنبرات (٢) ومعنى هذا أن النغم أو التنغيم عنده يشمل درجة الصوت وتنوعها كما يتضمن أيضا شدة الصوت التى تتمثل فى النبر ، ويبدو هذا التداخل بين التنغيم والنبر عنده بصورة أوضح فى تعريفه النبرات وفى تحديده لوظائفهـا ، فهو يعرف النبرات بأنها « هيئات فى النغم مدية ، غير حرفية يبتدأ بها تارة وتخلل الكلام تارة ، وتعقب النهاية تارة ، وربما تكثر فى الكلام ، وربما تقلل · ويكون فيها اشارات نحو الأغراض وربما كانت مطلقة للاشباع ولتعريف القطع ، ولاء مهال السامع ليتصور ، ولتفخيم الكلام · وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بهـا دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل انه متحير أو غضبان ، أو تصير به مســـتدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك · وربما صارت المعانى مختلفة باختلافها مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما ، والاستفهام تعجبا وغير ذلك · وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة ، وعلى أن هذا شرط ، وهذا جزاء ، وهذا محمول ، وهذا موضوع » (٣) ·

---

(١) الخطابة ، ص ١٩٨ ·

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٩ ·

(٣) المصدر السابق ، ص ١٩٨ ·

يشير نص ابن سينا الى معنيين للنبر ، حيث يقصد به أولا مد مقاطع أو أجزاء من الكلمة أو القول وفى هذه الحال يمكن أن يقع فى أول الكلام أو يتخلله أو يأتى فى نهايته · ويقوم بوظائف متعددة ، فاما أن يشير الى غرض ما ، وربما يطلق لمجرد الاشباع ، أو يقصد به الاعلام بموضع القطع أو اعطاء السامع الفرصة للتأمل أو تفخيم القول · أما المعنى الثانى للنبر ، فهو يخالف المعنى الأول ، حيث يقصد به التلوين الصوتى الذى يساعد بالدرجة الاولى على اظهار الاحوال النفسانية للمتكلم من حيرة أو غضب ·· أو اظهار حالات التكلم عموما التى يتوقف عليها أن يصبح الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا · وعلى هذا تتداخل حدود النبر مع التنغيم ، حيث يدل كل منهما على الآخر ، لكنا نجد ابن سينا يكاد يقتصر على المعنى للنبر (وهو نبر الشدة أى التشديد على مقاطع أو أجزاء من القول) حين يحدد مواضع النبرات فى القول الخطابى : « فمن الأقاويل ما ينبغى أن تورد النبرات فيه عند تمام قول قول ، وذلك عندما يكون الكلام قصيرا ، ويحتاج أن يكون مع قصره فخما ، فتخلل أجزاؤه القولية الصغرى بنبرات ·· وأحوج الأقوال الى النبرات هى القصيرة المتعادلة الأجزاء ، وأما الطول فتقل حاجتها اليها فانها تزداد بذلك طولا ·· ومثل ذلك أيضا فى سائر أقسام اللفظ المركب · فيجب ألا تخلل هذه الأقاويل الطويلة الا النبرات التى لا ينغم فيها ، وانما يراد بها الامهال فقط · وربما احتيج أن تخلل الألفاظ المفردة ، اذا كانت فى حكم القضايا ، خصوصا حين تكون على سبيل الشرط والجزاء ، كقولهم : لما التمس ، أعطيت ، فيقول بين « التمسى » أعطيت نبرة الى الحدة ، وهو عند الشرط ، وبعقب أعطيت نبرة أخرى الى الثقل وهى للجزاء »(١) ·

هكذا يبدو النبر أكثر فاعلية عندما يتخلل مواضع معينة من الأقاويل هى القصيرة المتعادلة ، أو الألفاظ المفردة فى حالة الشرط ، ويلاحظ فى المثال الذى يضربه ابن سينا للنبر فى الألفاظ المفردة أن هناك تداخلا بين النبر والتنغيم ·

وعلى الرغم من أن ابن رشد لا يقدم تعريفا للنبر كما فعل ابن سينا ، فانه يمكن التعرف على مفهوم النبر عنده من حديثه عن وظائف النبر ومواضعه ، ومفهومه للنبر لا يختلف عن تصور ابن سينا السابق ،

(١) الخطابة ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ ·

حيث يرى أنه يحدث بمد المقاطع ، وان هذا المد يكـــون بتنغيم ، أما الوظائف الأساسية التى يقوم بها النبر فى النثر الخطابى فهى تكـــاد تتركز فى الاعلام بمواضع القطع والفصل بين الجمل ، وتحقيق جودة الافهام أو لمجرد الاشباع ٠

فالنبرات عنده تقوم بابعاد ما بين الأقاويل وما بين الألفاظ المفردة فى الخطابة(١) ، وهى تستخدم فى ثلاثة مواضع ، « أما فى نهاية الألفاظ المفردة ، واما فى نهاية الأقاويل القصار التى هى أجزاء الأقاويل الطوال ، واما فى أطراف الأقاويل التامة أو فى انصافها »(٢) « والتى يستعمل منها فى نهاية الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الالفاظ المفردة والاقاويل القصار للمقاطع والارجل ٠ ولذلك ينبغى للخطيب أن يتوقى عند استعمال هذه النبرات أن يصير الكـــلام موزونا ٠ وذلك أنها متى وقعت بين المقاطع والأرجل كان القول موزونا ، ومتى وقعت بين الألفاظ المفردة والأقاويل القصار كان القول موزونا وزنا خطبيا ٠٠ والذى يستعمل منها فى أجزاء الأقاويل القصار التى هى أجزاء الأقاويل الطوال انما يستعمل ليدل على انفصال قول بعد قول ٠ وهذا انما يستعمل فى الأقاويل التامة ٠٠ وهى ضرورية فى جودة التفهيم ٠ وهذا الصنف من النبرات هو قليل ، اذ كان انما يقع فى نهايات الأقاويل القائمة بأنفسها ٠ وهذه فيما أحسب التى تسمى عند العرب مواضـــع الوقف فان العرب انما تستعمل أكثر من ذلك عوض النبرات وقفات ٠ والصنف الثالث يستعمل فى ابتداء الأقاويل وفى ختمها وفى توسطها لموضع الراحة »(٣) ٠

وأهم ما يشير اليه ابن رشد هنا هو الربط بين استخدام النبر فى الفصل بين الأقاويل ومواضع الوقف عند العرب ، ومن تم يحاول ابن رشد أن يحدد فى أى المقاطع يكون النبر ، وذلك ما لم يشر اليه ابن سينا ، اذ يذهب ابن رشد الى أن النبر يقع ـ فى الأغلب ـ فى المقاطع الممدودة أو الحروف التى تمتد مع النغم مثل الميم والنون ، أما المقاطع المقصورة فقد تمد عند الحاجة الى استعمال النبرات فيها ، ويرى أن العرب تستعمل النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة حتى اذا كانت فى أوساط الأقاويل أو أواخرها ، فى حين انهم لا يستعملون النبرات والنغم فى

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٢ ٠
(٢) المصدر السابق ، ص والصفحة نفسها ٠
(٣) المصدر السابق ، ص ٥٩٢ ، ٥٩٣ ٠

المقاطع المقصورة اذا كانت فى أوساط الأقاويل · أما اذا كانت فى أواخر الأقاويل ، فانهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا ، فان كان فتحة أردفوها بألف ، وان كان ضمة أردفوها بواو ، وان كان كسرة أردفوها بياء كما هو موجود فى نهايات الأبيات أى فى القوافى ، كما يرى ابن رشد أيضا أن العرب يمدون المقطع المقصور عند الوقف وذلك عندما تستخدم النبرات فى نهايات الأقاويل القصار(١) ·

على هذا النحو يتضح لنا أن استخدام النبرات (أو النبر) بوصفها من أحوال النغم فى النثر الخطابى يحقق وزنا للكلام ، الأمر الذى يدفع بابن سينا الى القول بأن : « للنبرات حكما فى القول يجعله قريبا من الموزون »(٢) · أما ابن رشد فانه يرى أن هذا الوزن الذى تحققه النبرات يكاد يجعل القول الخطابى قولا شعريا ، خاصة اذا ما استخدمت فى نهايات الأقاويل القصار ، ومن ثم فانا نجده ينبه الى أن يتوقى الخطيب حدوث ذلك(٣) ·

وعلى الرغم من أن ابن سينا وابن رشد قد عنيا عناية بالغة بالتنغيم والنبر فى الخطابة ، من حيث انهما يسهمان فى نشكيل الوزن الخطابى ، فانهما لم يجعلا لأى منهما دورا محددا فى موسيقى الشعر ، قد يمكن القول بأن ذلك يرجع الى أنهما كانا يخصان بحديثهما الخطابة الشفهية ، ذلك أنهما حين تناولا الحديث عن النبر والتنغيم تناولاه من حيث أنهما من الأمور الخارجة عن اللفظ ، أو ما أسمياه « بالأخذ بالوجوه » أو « النفاق » ، وهى أمور تتعلق بهيئة القائل وسمته أثناء القول أو هيئة اللفظ ونغمته (٤) ·

ومن هنا ذهبا الى أن هذه الأمور ليس لها غناء فى الخطب المكتوبة ، وانما غناؤه فى المتلوة فقط ، لأن قوة تأثيرها ــ أى الخطب المكتوبة ــ تكون فى نفس اللفظ فقط (٥) ·

الا أن ابن سينا يشير اشارة موجزة الى أن النغم مما يستخدم فى الشعر أيضا (٦) ولكنه لم يحدد على أى نحو يكون ذلك ، أما ابن رشد

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٤ ·
(٢) الخطابة ، ص ٢٢٣ ·
(٣) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٢ ·
(٤) الخطابة ، ص ١٩٧ ، تلخيص الخطابة ، ص ٢٥ ، ٥٢٦ ·
(٥) الخطابة ، ص ٢٠٠ ، تلخيص الخطابة ، ص ٥٢٧ ·
(٦) الخطابة ، ص ٢٠١ ·

فيرى أن النغم ضرورى فى أوزان أشعار ما سلف من الامم ما عدا العرب ، لأن ما سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والقفات ، والعرب انما يزنونها بالوقفات فقط » (١) ٠

ويضيف ابن رشد أن عادة العرب فى استخدام الأخـــذ بالوجوه قليلة ، وأما من سلف من الأمم فربما أقاموها فى الأشعار مقام الألفاظ اما ارادة للاختصار ، واما طلبا للوزن والالذاذ (٢) ، ومن الواضح أن ابن رشد أدرك الفرق بين الشعر التراجيدى اليونانى والشعر العربى من حيث طبيعة كل منهما ومدى اعتمادهما على الأداء ، فالشعر التراجيدى اليونانى لا يصبح التركيز فيه على الأشعار من حيث هى ألفاظ فقط ، وانما تدخل عوامل أخرى لها من التأثير ما يؤدى الى الاستغناء عن الكلمات أحيانا مثل الأشكال والهيئات الخاصة بالمؤدين ، وما يقومـــون به من حركات واشارات وايماءات ، فضلا عن النغم ٠ ولهذا نجد ابن رشد ينسب للفارابى رأيا يقول فيه ان ما يقوله أرسطو فى كثير من الأشياء التى تتعلق بالأمور الخارجة عن اللفظ فى الشعر غير مفهوم عندنا ولا نافع (٣) ٠

لكن ابن رشد يرى أن الأخذ بالوجوه كان يبدو نافعا وملائما فى بعض أشعار العرب ، ويحدد من هذه الأشعار نقائض جرير والفرذوق على وجه خاص ، ذلك لأن هذه الأشياء تبدو مقنعة فى الخطب والأشعار التى تقال فى المنازعات على حد سواء (٤) ٠

وربما يلمح قول لابن سينا الى شىء من هذا ، يقول ابن سينا : « واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى انما يكون من وجوه ثلاثة : الحدة والثقل والنبرات ٠ والمنازعون من الخطباء يكتسبون هده الملكة من مراعاة المنازعين من الشعراء ، فما كان أعمل فى أغراضهم نقلوه الى صناعتهم (٥) ٠

وقد يمكن القول بناء على هذا ان استخدام التنغيم والنبرات فى الشعر العربى يرتبط بنوع خاص من الشعر ــ عنـــد ابن سينا وابن

---

(١) تلخيص الخطابة ، ص ٥٢٧ ٠
(٢) المصدر السابق ، والصفحة نفسها ٠
(٣) المصدر السابق ، والصفحة نفسها ٠
(٤) تلخيص الخطابة ، ص ٥٢٧ ، ٥٢٨ ٠
(٥) الخطابة ، ص ١٩٩ ٠

رشد ـ هو شعر المنازعات مثل النقائض لأنه يكون فى هذه الحال أقرب الى الخطابة منه الى الشعر ٠

ومجمل القول أنه اذا كان ابن سينا وابن رشد قد اشارا الى أن النغم فى الشعر قد يكون مرتبطا بنوع خاص هو الشعر التراجيدى الذى يدخل النغم فيه كعنصر من عناصره ، أو مرتبطا بالشعر المؤدى شفاها والذى يكون عادة أقرب الى الخطابة مثل النقائض أو يقوم بمهمتها ٠ وعلى هذا فالتنغيم لا يكون له أهمية فى الشعر فى تصورهما الا عندما ينحو الشعر منحى خطابيا ٠ ومما يؤكد هذا أن كلا من ابن سينا وابن رشد قد أكدا فى أكثر من موضع أن فضيلة القول الشعرى ـ سواء كان مكتوبا أو متلوا ـ وقوة تأثيره انما تكمن فى اللفظ فقط ، فالشاعر حين يقدر على أن يخيل باللفظ وحده من غير حاجة الى الغناء والتلحين اعتد لصنعه ، وأعجب به واستوجب عليه الاحماد (١) ٠

علاقة الوزن الشعرى بالموسيقى :

سبق أن أشير الى أن الوزن الشعرى تميز عن الوزن النثرى أو الخطابى عند الفلاسفة بأنه « وزن عددى » ، ويتحدد مفهـــومهم للوزن العددى على أنه تعاقب الحركات والسكنات التى تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم ، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها فى كل فاصلة من فواصل الايقاع ٠

فالفارابى يعرف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن ، فيذهب الى أنها ينبغى « أن تكون بايقاع وأن تكون مقسومة الاجـــزاء ، وان تكون أجزاؤها فى كل ايقاع سلابات (٢) وأسباب وأوتاد محدودة العدد ، وان يكون ترتيبها فى كل وزن ترتيبا محدودا ، وان يكون ترتيبها فى كل جزء هو ترتيبها فى الآخر ، فان بهذا تصير أجزاؤها متساوية فى زمان النطق بها ، وأن تكون ألفاظها فى كل وزن مرتبة ترتيبا محدودا » (٣) ٠

---

(١) راجع ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٠١ ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩١ ٠ ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ١٣٠ وما بعدها ، قارن بفن الشعر ، ص ٢٣٤ ٠

(٢) لم يوضح أى من المحققين لنص الفارابى معنى كلمة سلابات او سلاميات ٠

(٣) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، ٩٢ ، جوامع الشـــعر ، ص ١٧١ ، ١٧٢ ٠

كما يقول ابن سينا :

« الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عـــدد ايقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال ايقاعية ، فان عـــدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر » (١) .

ويرى ابن رشد أن الوزن : « انما يتم بالنبرات والوقفات التى تكون بين المقاطع والأرجل . وبالعدد أى أن تكون حروف المصراع الأول فى البيت مساوية لحروف المصراع الثانى (٢) .

ذلك هو الوزن العددى أو الوزن الشعرى عند الفلاسفة ، انه يقوم على تساوى عدد حروف المقاطع فى مصراعى البيت الواحد ، وتساوى زمن النطق بها ، وذلك يتطلب ترتيبها على نحو منتظم . وعلى هـــذا يركز الفلاسفة على عنصر الزمن فى الوزن الشعرى الذى يتجلى فى التناسب الذى يبعد المسافة بين الوزن فى الشعر والوزن فى الخطابة ، حيث ينتقل الوزن الشعرى بسبب خاصيته الزمنية والعددية الى مجال آخر هو الموسيقى ، وذلك لأن الوزن الشعرى يشترك مع الموسيقى فى سمة التناسب المتمثلة فى تساوى عدد الأحرف وتساوى زمن النطق بها وترتيب بعضها وتكرارها بنسب معلومة محدودة . من هنا نجدهم يقارنون الحركة المنتظمة فى الوزن الشعرى بالحركة المنتظمة فى الموسيقى على نحو يكشف عن الصورة التى يتحقق بها الوزن فى الشعر ، بحيث يمكن القول انهم أقاموا تصورهم للوزن الشعرى على أساس موسيقى ، وقد شكل هـــذا الأساس ـ عندهم ـ الحد الفاصل للتمييز بين الشعر والنثر الموقع ، ذلك أنهم نظروا للوزن الشعرى ممثلا فى العروض على أنه العنصر الموسيقى فى الشعر .

فالفارابى اذ يوضح كيف يكون القول موزونـــا يكشف فى الوقت نفسه عن أن الأساس فى الوزن الشعرى والايقاع الموسيقى واحد :

« والأقاويل انما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل ، والفواصل انما تحدث بوقفات تامة ، ذلك انما يمكن أن يكون بحروف ساكنة ، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويـــل الموزونة

---

(١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ ، جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) تلخيص الخطابة ، ص ٥٩٠ ، ٥٩١ .

متحركات محدودة وأن تتناهى أبدا الى ساكن ، فاذا ، نسبة وزن القول الى الحروف كنسبة الايقاع المفصل الى النغم ، فان الايقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ، ووزن الشعر نقله منتظمة على الحروف ذوات فواصل »(١) ٠

فأوزان الأقاويل عند الفارابى تتحقق بأن يكون هناك نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل ، أى بأن يقرب ويبعد بين أزمنة النطق بالحروف المتحركة فى الجزء من القول بفواصل مسكونة ، ومن ثم يلزم أن تتناهى الحروف المتحركة الى وقفات ، هى الحروف الساكنة التى تشكل فواصل القول ٠ وبالمثل يحدث الايقاع الموسيقى ، فهو نقلة منتظمة ولكن على النغم ذوات فواصل ، فالقانون واحد هو الانتقال المنتظم على الحروف أو النغم من حركة الى سكون ، وعلى هذا فالحروف فى الشعر تقابل النغم فى الموسيقى ٠

ومن هنا ذهب الكندى من قبل الى أن النغمة فى الموسيقى هى الحرف من نوع الشعر (٢) ، وقد حاول الكندى أن يحلل التفاعيل الثانية التى يتشكل منها الوزن الشعرى وهى « فعولن وفاعلن ومفاعيلن وفاعلاتن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات ومستفعلن « على أساس موسيقى » ، « فالسبب نقرة وامساك ، وهو حرفان متحرك ومساكن مثل **هل** ، **بل** ، **قم** ، ويلزمه فى الحشو فى الشعر فع ، فالدائرة (ه) علامة للمتحرك ، والخط ـ علامة للساكن والفاء والعين حشوه ٠ فى هذا الجزء ٠٠ والوتد وتدان : الأول نقرتان وامساك ، وهو حرفان متحركان فساكن مثل **عنب طرب** (هه ـ) ويلزمه من الحشو « **فعل** » ، وهذا الوتد مجموع والثانى نبررة وسكون ثم نقرة وهو حرف ساكن بين متحركين مثل طاب غاب (ه ـ ه) وهو « فاع » وهذا الوتد مفروق ٠ والفاصلة ثلاثة أحرف متحركة وحرف ساكن مثل : **غبة** (ههه ـ) ، والغاية أربعة أحرف متحركة فساكن وهى أربعة نقرات وامساك مثل حبسهم ونحوها (هههه ـ) ٠ وليس أكثر من هذا فى أشعار العرب ٠ فالكلمة التى تبتدىء بالسبب ثم بعد ذلك بالوتد مثل فاعلن هى خماسية : نقرة وامساك وامساك (ه ـ هه ـ) وفعولن خماسية أيضا ، وهى وتد وسبب نقرتان وامساك

---

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٨٥ ٠

(٢) الكندى :المصوتات الوترية ، ضمن مؤلفات الكندى الموسيقية ، تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٨٢ ٠

ونقرة وامساك (٥٥ ـ ٥ ـ) ثم مفاعيلن وتدوسببين : نقرتان وامساك ، ونقرة وامساك مكررة (٥٥ ـ ٥ ـ ٥) ٠٠٠٠٠ الخ » (١) ٠

ويشير اخوان الصفا الى مماثلة أصول الروض لقوانين الموسيقى ، ذلك أن الأصول التى تتشكل على أساسها تفاعل أو مقاطع الأشعار العربية وهى السبب والوتد والفاصلة ، هى ذاتها التى تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان فى جميع اللغات ، وهذه الأصول فى كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون :

« نذكر ها هنا أصل العروض وهو ميزان الشعر وقوانينه ، اذ كانت قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض فنقول :

« ان العروض هو ميزان الشعر يعرف به المستوى والمنزحف وهى ثمانية مقاطع فى الأشعار العربية ، وهى هذه : فعولن ، مفاعيلن ، متفاعلن ، مستفعلن ، فاع لاتن ، فاعلن ، مفعولات ، مفاعلتن ٠ وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصوال وهى السبب والوتد والفاصلة ٠٠٠ وأصل هذه الثلاثة حرف ساكن وحرف متحرك فهذه قوانين العروض وأصوله ٠

وأما قوانين الغناء والألحان فهى أيضا ثلاثة أصول وهى السبب والوتد والفاصلة ٠ فأما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك تن تن ٠٠٠ فهذه الثلاثة هى الأصل والقانون فى جميع ما يركب منها من النغمات ، وما يركب من النغمات فى جميع اللغات من الألحان ، وما يتركب منها فى الغناء فى جميع اللغات » (٢) ٠

والأساس فى الايقاع الشعرى عند ابن سينا هو ذاته فى الايقاع الموسيقى ، ذلك أن « الايقاع من حيث هو ايقـــاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فان اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنيا ، واذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الايقاع شعريا ، وهو بنفسه ايقاع مطلقا » (٣) ٠

فالوزن الشعرى يناظر الايقاع الموسيقى ، فالأول تعـــاقب منتظم للحركات والسكون ممثلة فى الحروف المتحركة والساكنة ، والثانى تعاقب منتظم أيضا للمتحركات والسواكن ممثلا فى النغم ٠

---

(١) المصدر السابق ، ص ٨٢ ٠

(٢) رسائل اخوان الصفا ـ رسالة فى الموسيقى ، جـ ١٤٤/١ ٠

(٣) جوامع علم الموسيقى ، ص ٨١ ٠

وعلى هذا الأساس من التشابه بين الحركة المنتظمة للوزن فى الشعر والحركة المنتظمة للايقاع الموسيقى كان تصور الفلاسفة للأساس الموسيقى للشعر ، فجعلوا النظر فى الوزن من اختصاص الموسيقى والعروضى معا ، فيرى الفارابى أن القول المستقصى فى تنوع الأقاويل الشعرية من جهة الأوزان « انما هو لصاحب الموسيقى والعروضى ، فى أى لغة كانت تلك الأقاويل ، وفى أى طائفة كانت الموسيقى » (١) .

أما ابن سينا فانه يرى أن النظر فى الشعر من « جهة الوزن الشعرى المطلق وعلله وأسبابه فالى الموسيقى ، أما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة والامتحان فالى العروضى ... وأما النظر فى الخواتيم فالى صاحب العلم بالقوافى (٢) .

ويشير فى موضع آخر أن « النظر الكلى » للوزن من اختصاص صاحب الموسيقى ، فى حين أن النظر فيه بحسب المستعمل عند أمة أمة أمر يخص صاحب علم العروض ، وكذا التقفية ينظر فيها صاحب علم القوافى (٣) .

وتركيز الفارابى وابن سينا على أن يكون النظر فى وزن الشعر من اختصاص الموسيقى والعروضى ، أو أن يكون الوزن المطلق من اختصاص الموسيقى فقط كما هو الحال عند ابن سينا يؤكد التصور بأن فهمهم للوزن الشعرى مطلقـــا بصرف النظر عن عروض أمة ما له سنده الموســـيقى ، ويكشف عن ادراكهم فى الوقت نفسه لخصوصية الوزن عند كل أمة ، واختصاص العروضى بفحص الوزن الخاص بأمته بعد أن يكون قد وعى الأساس الموسيقى العام الذى يقوم عليه الوزن الشعرى بشكل عام ، أو أدرك التشابه المحورى الذى يربط الشعر بالموسيقى .

ومن هنا نجد فهم الفلاسفة ـ وهم ليسوا عروضيين بالطبع ـ للوزن الشعرى يقوم على أساس موسيقى ، خاصة وأنهم عنوا بمبحث الموسيقى وعدوه فرعا من فروع العلم الرياضى . ولهذا نجد معظم اشاراتهم الى الوزن الشعرى فى ثنايا مؤلفاتهم الموسيقية . لكنهم فى الوقت نفسه

---

(١) مقالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

(٢) جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٣ .

(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ ، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، ص ٢١ .

أخذوا في اعتبارهم الشعر العربي وحاولوا وضع تصوراتهم للوزن من خلاله .

الوزن والتناسب

يلتقي الوزن الشعري ، وهو الشكل الايقاعي في الشعر عند الفلاسفة ، مع الموسيقى في سمة التناسب ، التي تتمثل بداية في تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم وبنسب معلومة في كل جزء من أجزاء القول أو النغم داخل الفاصلة الواحدة من فواصل القول أو النغم . فعلى هذا الأساس يتحقق الوزن التام عند الفارابي في البيت الشعري الواحد ، ذلك أن تعاقب الحركة والسكون يشكل الأسباب والأوتاد ، التي منهـا تتشكل التفاعيل التي تكون بدورها أجزاء المصاريع ، فالبيت كله . وبالمثل تترتب الألحان من توالي الحركة والسكون في أسباب أولى وثوان الى أن تتكون الجملة الموسيقية المماثلة للبيت الشعري . يقول الفارابي .

« والألحان بمنزلة القصيدة والشعر ، فان الحروف أول الاشياء التي منها تلتأم ثم الاسباب ثم الاوتاد ثم المركبة عن الاوتاد والاسباب ثم أجزاء المصاريع ثم البيت وكذلك الألحان ، فان التي منها تأتلف ، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان الى أن ينتهي الى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة ، والتي منزلتها من الألحان بمنزلة الحروف من الأشعار هي النغم ، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي يتخيل كأنها ممتدة » (١) .

وعلى هذا تصبح التفعيلة ــ وهي مكونة من أسباب وأوتاد ــ أصغر أجزاء الوزن عند الفارابي ، وفقد تردف في البيت بمساولها أو غير مساو ، أما مجموع التفعيلات التي يتألف منها مصراعا البيت فهي التي تشكل الوزن التام :

« والجزء الصغير من كل قول موزون ما حصر بمقدار أحد اللذين يكتنفان فاصلة الايقاع الكبرى ، فان هذا المقدار هو جزء ناقص من كل قول موزون . وأمثال هذه الأجزاء هي التي تتشوق النفس فيها أبدا الى أن تردف بجزء آخر ، ويردف ذلك اما بمساو له واما بغير مساو . فان أردف بمساو فالمجموع من المتساويين هو جزء تام من البسائط أول تمام . وان أردف بغير مساو كانت جملة المجتمع منها أيضا جزءا ناقصا في المركبات . فان أردف بمســـاو لجملة المجتمع كان مجموع الجملتين

---

(١) الموسيقى الكبير ، ص ٨٦ .

جزءا تاما أول تمام فى المركبات . والجزء التام أول تمام فى كلا الصنفين هو الذى يمكن أن يفرض بيتا ، ويمكن أن يفرض جزء بيت ، وأما الجزء الناقص فلا يفرض بيتا ، ومقدار البيت غير محدود الا بالوضع عند أهل كل لسان والبيت هو القول الذى قد حضر بوزن تام » (١) .

وقول الفارابى يشير أولا الى أن التفعيلة ليست هى الوحدة الأساسية للايقاع ، وانما البيت كله ، وهو فى هذا قد يقترب من النظرة الحديثة التى ترى أن البيت كله هو الوحدة الأساسية فى الايقاع ، وان التفعيلات ليس مها وجود مستقل من حيث هى تفعيلات وأنها توجد من حيث علاقتها بالقصيدة ككل » (٢) .

كما يشير نص الفارابى ثانيا الى شكلين لتعاقب التفاعل فى الشعر ،، فهناك الشكل البسيط الذى تردف فيه التفعيلة بأخرى مشابهة لها وقد تردف باثنين أو ثلاثة أو أربعة فى الشعر الواحد كما هو فى بحور مثل الكامل والمتقارب . وهناك أيضا الشكل المركب الذى تردف فيه التفعيلة بأخرى غير مساوية لها (مخالفة) ثم تردف هاتان التفعيلتان بأخريين مماثلتين لهما كما هو الحال فى بحرى الطويل والبسيط . وقد أشار الفارابى الى هذين الشكلين مرة أخرى وعلى نحو مجمل فى قوله :

« والأقاويل الموزونة ، منها ما هو بسيط الوزن ، ومنها ما هو مركب الوزن ، والبسيط ما قدر بوزن واحد فقط ، والمركب ما قدر بوزنين » (٣) .

وفقا لما أشار اليه أخوان الصفا من قبل من أن تعاقب الحركات ما لسكون هو الأصل الذى تبنى عليه الألحان الموسيقية والأوزان الشعرية ، فانهم يرون بشكل مجمل أن تعاقب الحركات والسواكن فى الشعر ممثلا فى الحروف المتحركة والحروف الساكنة هو الذى يكون الأسباب والأوتاد والفواصل التى تنشأ منها التفاعيل التى تتركب منها المصاريع المكونة للاشعار (٤) .

أما ابن سينا فهو يستخدم مصطلح المقطع الممدود بدلا من السبب كما يستبدل بالأوتاد المقطع المقصور اذا اقترن به الممدود ، وبناء على انه

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١١٨٨ .
(٢) نظرية الأدب ، ص ٢١٩ .
(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١١٠٨٦ .
(٤) رسائل الصفا ، رسالة فى الموسيقى ، ج ١٤٣/١ .

يرى الشعر « كلاما مؤلفا من حروف » ، فان أجـزاؤه من حيث الـوزن تتدرج من المقاطع ممدودة أو مقصورة ، وهي التي تسمى آرجل البيت الى الدور المركب ثم البيت ويسمى ركنا (١) ٠

وقد قسم ابن سينا الأوزان الشعرية الى أوزان بسيطة وأخرى مثل الفارابى (٢) ٠

واذا كان التناسب في الشعر والموسيقى يبـدأ بأصغر وحدة هى الحركة والسكون ثم يتدرج بعد ذلك حتى يتحقق الوزن التام فى البيت الواحد ، فان من المهم عند الفلاسفة هو تناسب هذه التفاعيل بعضها مع بعض ، حيث عنى ابن سينا بكيفية تعاقب التفاعيل وانتظامها مع غيرها ومدى ائتلافها على أساس من التناسب ٠ فاقتران (فعولن) ب (فاعلن) مثلا لم يكن مقبولا على انه أصل لأنه ليس على الكيفية المطلوبة ، وكذلك مفتعلن وفاعلتن وكذلك مفعولن ، وان كان شيء من هذه قد يقرن به على سبيل تغيير أصل (٣) ٠

أما (فاعلن) فلا تؤدى الكيفيـة مـع فاعلتن وفعـلاتن ومفاعلن ومفعولن ، لكنها تؤديها مع مستفعلن مقدمة ومؤخرة ٠ (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) ٠ والأساس فى التقاء هاتين التفعيلتين فى وزن واحد عند ابن سينا أساس كمى وكيفي ، أما الكمى فلان مستفعلن على نسبة (مثل وثلث) بالنسبة لفاعلن من حيث عدد الحروف (٧ : ٥) ، وأما فى الكيفية فلانه يرجع بالتحليل الى :

فع	فع	فعولن	فاعلن	فاعلن (٤)
٥•	٥•	٥٥•٥•	٥•٥٥•	٥•٥٥•

وما يقصده ابن سينا بالكيفية هنـا ، هـو التشـابه فى ترتيب الأسباب والأوتاد وعلى هذا فهو يذهب الى أن مستفعلن ومفاعيلن وفاعلاتن ومفعولاتن ومتفاعلن ومفاعلتن ٠٠ أيضا لا يتركب بعضها مع بعض ٠ تركيبا يؤدى النسبتين ، بل انما تتركب مع قصار خفاف (٥) ٠

الأساس ــ اذن ــ فى هذا التناسب الكمى والكيفى الذى يقوم عليه

(١) جوامع علم الموسيقى ١٣٣ ، ١٣٦ ٠
(٢) المصدر السابق ، ص ١٣٤ ٠
(٣) جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ ٠
(٤) المصدر السابق ، ص ١٣١ ٠
(٥) المصدر السابق ، ص ١٣٣ ، راجع أيضا : من ص ١٢٧ ــ ١٣٤ ٠

تعاقب التفاعيل في الوزن الواحد وائتلاف تفاعيل مع أخرى دون غيرها هو أن توالى الحركات والسكنات وتكرارها لابد من أن يتم على أساس مراعاة نسبة عدد حروف التفعيلة الواحدة للتفعيلة الأخرى التى تشكل معها قاعدة البيت ، فضلا عن مراعاة التشابه فى ترتيب هذه الحركات والسواكن أسبابا وأوتادا ٠

ويعرض أخوان الصفا للتناسب بين التفاعيل فى الوزن الواحد ، ويعنون بمراعاة نسبة المتحركات وأزمانها للسواكن وأزمانها ، ذلك أنهم يرون أن من الذ الموزونات من الأشعار ما كان غير منزحف ، والذى منزحف من الأشعار هو الذى حروفه الساكنة وأزمانها مناسبة لحروف متحركاتها وأزمانها (١) ٠ ويتمثل ذلك التناسب عندهم فى البحر الطويل ، « فهو مركب من ثمانية مقاطع : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن٠ وهذه الثمانية مركبة من اثنى عشر سببا ، وثمانية أوتاد ، جملتها ثمانية وأربعون حرفا ، عشرون منها سواكن وثمانية وعشرون متحركات ، والمصراع منه أربعة وعشرون حرفا عشرة سواكن وأربع عشرة متحركات، ونصف المصراع الذى هو ربع البيت اثنا عشر حرفا ، خمسة منها سواكن وسبعة متحركات ، ونسبة سواكن حروف ربعه الى متحركاته لنسبة سواكن حروف نصفه الى متحركاته وكنسبة سواكن حروفه كلها الى متحركاته كلها » (٢) ٠

ونفهم من هذا أن نسبة الحروف السواكن الى الحروف المتحركة ينبغى أن تكون فى الشطر أو فى البيت (٥ : ٧) ، أى أن الحروف المتحركة ينبغى أن تكون على نسبة (مثل وثلث) بالنسبة للسواكن ، وهذه النسبة هى ذاتها التى أقام ابن سينا على أساسها الائتلاف بين التفاعيل التى تشكل الوزن الواحد ٠ وقد جعلت هذه النسبة عند اخوان الصفا أساسا للائتلاف بين التفاعيل أيضا ، يتضح ذلك من اشارتهم الى أن نسبة سواكن حروف ربع البيت الى متحركاته هى نفسها نسبة سواكن حروف نصفه الى متحركاته ٠٠ لكن هذه النسبة (٧:٥) تنطبق على البحر الطويل والبسيط ولا تنطبق على بقية البحور مثل الوافر أو الكامل حيث تصبح (٥:٢) أى تصبح الحروف المتحركة مثلين ونصف الحروف الساكنة، لكن هذا لا يلغى قانون التناسب عند اخوان الصفا فى هذه البحور ، من حيث أن نسبة سواكن حروف ثلث البيت الى حروف متحركاته تصبح كنسبة حروف سواكن نصفه الى متحركاته وكنسبة سواكن كله الى

---

(١) رسائل اخوان الصفا ، ص ١٦٢ ٠

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٢ ٠

متحركات كله (١) • لكن اذا كان التناسب لا يتحقق ـ بداية ـ عند اخوان الصفا الا فى الأوزان غير المنزحفة فهل يعنى هذا أنهم يرون فى الأشعار المنزحفة خروجا عن شرط التناسب ؟ فيما يبدو أن استواء الوزن وعدم انزحافه هو الشرط الأساسى لتحقيق التناسب عندهم ، وذلك ما يختلف فيه الفارابى عنهم ، حيث يرى فى التغيير والزحاف فى الوزن استحسانا وان كان خروجا عن الأصل • يقول الفارابى :

« وقد ينخرم الوزن متى أبدل مكان الأسباب الخفيفة حروف متحركة • وقد يعرض فى الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها ، فينقص بعضها ، فيقوم ذلك مقام الحث فى الايقاعات ، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت ، أو الادراج ، فان السواكن اذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه ، فاذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعة فلذلك يستحسن الزحاف فى بعض أجزاء الأقاويل الموزونة » (٢) •

ان الفارابى لا يرى فى تحريك الساكن أو حذفه ما يخل بالوزن ، بل انه يرى فى ذلك الابدال (ابدال الساكن بالمتحرك) أو الحذف ما يعين على تدفق الوزن ، ويخفف من ثقله ، ذلك ان كثرة السواكن فى الوزن تؤدى الى ثقل المسموع وتوقف استرسال الوزن ، فيكون انقاص بعضها أو تحريكه حينئذ محققا للاعتدال الذى يسبب بدوره راحة للنفس •

أما ابن سينا فانه يذهب الى أن من التغييرات التى تلحق بالايقاع ما يوافق الطبع أو مالا يوافقه ، فحذف زمان السين من مستفعلن يرده الى مفاعلن ، وذلك ربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة ، اربما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة ، ويكون الوزن معدا للرزانة » (٣) •

وهذا معناه أن ابن سينا يقبل التغيير والزحاف فى الوزن اذا كان موافقا للطبع ، فاذا كان الوزن معدا نحو الخفة فانه يصبح قابلا للحذف والتغيير ، بل ان هذا التغيير يصبح له وظيفته الجمالية ، حيث يقضى على رتابة الوزن ، ذلك ما يراه ابن سينا فى قوله عن التغيير فى الموسيقى :

« واذا كانت نقرات متالية ـ وخصوصا خفاق الأزمنة ـ فحذف

---

(١) رسائل اخوان الصفا ، ص ١٦٢ •

(٢) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ •

(٣) جوامع علم الموسيقى ، ص ٩٤ •

ذلك ـ اذا لم يكثر جدا ـ وأحسن مواضعه ما يكون من الايقاع كثير الحركات الخفيفة ، ويسمى هذا الصنيع طيا ، وربما طوى وحذف زمان ، ويكون فيه غنج ما ، فيقع موقعا رشيقا وقريبا من الطبع فى بعض الأوقات ، وذلك اذا كانت الأزمنة هى أطول من الخفاف متالية ، كما يرد : مستفعلن الى مفاعلن ، وخصوصا اذا كان الايقاع يعد نحو الخفة لا نحو الرزانة (١) ٠

على هذا الأساس يقبل ابن سينا التغيير مادام مواتيا للطبع ، ولأنه يحقق تنوعا فى الوزن يقضى على رتابته ، ولكنه يشترط الا يخل هذا التغيير بالايقاع ، وذلك يتطلب أن يعوض الحذف على النحو الذى يوفى فيه زمان المحذوف ٠ وكلام ابن سينا هنا ينطبق على الايقاع الموسيقى والوزن الشعرى ، وان كان يميز بين ما هو مطبوع لفظا وما هو مطبوع نقرا ، ففى اللفظ يستحب تغيير المتواتر الحركات بالطى وتغيير الثقال بالتضعيف ، واذا كان طى النقرة هو تركها ، فان طى اللفظ ليس تركه فقط يقول ابن سينا :

« وأعلم أن كل جنس من الايقاع ما هو أصل ، ومبنى ، وما هو تغير ٠ ومن التغييرات ما يجحف فيخرج عن الطبع ، ومنها ما يخرج عن طبع اللفظ دون طبع النقر ٠ وفى اللفظ يستحب تغيير المتواتر الحركات بالطى ، وتغيير الثقال بالتضعيف ، واذا اجتمع ساكنان وكان يحتمل أن يضعف كليهما بحركة ، أو يضعف بتحريك الأول منهما ، فان الطبع اللفظى يميل الى تحريك الثانى من الساكنين ـ فان الساكن الأول له منزل ومستراح ، فلا داعى الى تحريكه ، وأما الساكن الثانى فله كلفة ومؤونة ، فيميل الى تحريكه ، فيكون المطبوع تحريك الثانى ، أعنى المطبوع اللفظى ، وأما المطبوع النقرى فهو شىء آخر ٠

وتضعيف النقرة هو : ايجاد نقرة ، كما ان طيها بترك نقرة ، وسواء عليه أوجدها ملاصقة للاولى ، وحيث السكون الأول أو أوجدها بعد ٠

وأما اللفظ فليس طيه الترك فقط ، بل يكون عند الطى صانعا صوتا ومتكلفا تنغيما ساكنا ، فانك اذا قلت تن تن تن ، احوجت فى اللفظ الى تقطيع سبعة من الحروف ، فان حاذيته لايقاع الساذج فعلت أربع نقرات فقط (٢) ٠

---

(١) المصدر السابق ، ص ٨٩ ٠

(٢) جوامع علم الموسيقى ، ص ٩٣ ٠

القافيــــــة :

لم يركز الفلاسفة فى تعريفهم للشعر ـ بصفة عامة ـ على انه قول مقفى ، وبالتالى فانهم لم يشغلوا بالقافيــة فى حــديثهم عن الايقاع فى الشعر قد نجد ابن سينا فى أحد تعريفاته للشعر يشير الى أهمية القافية وضرورة وجودها ، حتى انه يذهب الى القول بأنه « لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى » (١) ، وقد نجد الفارابى يشير ـ أيضا ـ فى تعريفه للشعر الى أن « نهايات الأبيات تكون محــدودة ، اما بحــروف بأعيانها ، أو بحروف متساوية فى زمان النطق بها » (٢) ٠

لكننا لا نجد سوى ذلك لدى أحدهما اهتماما بالقافية أو تحــديدا لوظائفها وقيمتها فى الايقاع الشعرى ٠ كل الذى شــغلهم أن القافيــة تخص أشعار العرب دون أشعار غيرهم من الأمم ٠ فابن ســينا عنــدما يعرف الشعر فى قوله : « ان الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة « يحدد ـ بداية ـ أن الأقاويل الشــعرية مقفاة عندالعرب فقط فضلا عن كونها موزونة متساوية وذلك ماهو مشترك بين جميع الأمم ٠

ثم يشرح معنى قوله مقفاة : « ومعنى كونها مقفــاة هو أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول منها واحدة » (٣) ٠

وعلى هذا تصبح القافية فى الشعر مجرد تشــابه حروف خواتيم الشعر ٠ وقد أشار الفارابى من قبل الى عنــاية العــرب بالقافيــة دون غيرهم :

« ان للعرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر مما لكثير فى الأمم التى عرفنا أشعارهم » (٤) ٠

كما يقول فى موضع آخر :

« وأشــعار العــرب فى القــديم والحــديث فكلها ـ ذوات قواف ، الا الشاذ منها ، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلهــا

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ ٠
(٢) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، جوامع الشعر ، ص١٧١،١٧٢ ٠
(٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ ٠
(٤) كتاب الشعر ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، ص ٩١ ، جوامع الشعر ، ص ١٧١ ٠

غير ذوات قواف ، وخاصة القديمة منها ، وأما المحدثة منهم فهم يرومون بها أن يحتذوا فى نهاياتها حذو العرب » (١) ٠

ومن هنا نجده يشير الى أن كثيرا من الجمهور والشعراء يشترطون فى الشعر تساوى نهايات الأجزاء ، فاما أن تكون حروفا واحدة بأعيانها، أو حروفا ينطق بها فى أزمان متساوية (٢) ٠

لكن كلا من الفارابى وابن سينا لم يحدد سبب عناية العرب بالقوافى دون غيرهم ، ولم يبرروا فى الوقت نفسه عدم اهتمام الأمم الأخرى بالقافية فى الشعر ، واكتفيا بالاشارة الى أن القافية هى تلك الحروف التى يختم القول الشعرى الموزون ، وانها قد تكون أسبابا أو أوتادا ، كما يذهب بها الى ذلك الفارابى ، وانها تتكرر مع نهاية كل قول ٠ وانها تكون حروفا واحدة متساوية فى زمن النطق بها ٠ لكنهما لم يحددا ـ على سبيل المثال ـ قيمتها من حيث هى فواصل موسيقية ينتهى عندها الوزن التام فى البيت الواحد ، وتتكرر بعد مسافات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ، على الرغم من حرصهما على المقارنة بين الايقاع والموسيقى والايقاع الشعرى وتصورهما أن الأصل فيهما واحد ٠

ولعل ما يتميز به الفارابى عن ابن سينا أنه يجعل القافية مرتبطة بالوزن من حيث انها تشكل نهاية الوزن فى كل بيت ، فلم ير أن تشابه خواتيم القول هو الذى يصنع القافية ، وانما لابد من أن يكون القول أولا موزونا ذا فواصل ، وعلى هذا يفرق بين السجع فى النثر ، والقافية فى الشعر عند العرب :

« ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزاؤها الى أشياء واحدة بأعيانها ، فان كانت غير موزونة فهى تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة ، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف٠ فانهم يسمون الأشياء الواحدة التى تتكرر فى نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافى » (٣) ٠

الوزن والمعنى :

ذهب ابن سينا وابن رشد من قبل الى أن الوزن فى الشعر وسيلة من وسائل التخييل أو المحاكاة فى الشعر ، فمثله مثل التشبيه

---

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٩١ ٠

(٢) كتاب الشعر ، ص ٠٩٢ ، جوامع الشعر ، ص ١٧٢ ٠

(٣) الموسيقى الكبير ، ص ١٠٩١ ٠

والاستعارة (١) ، ومما يثير الانتباه أن مثل هـذه النظرة قد أصبحت تشغل الباحثين المحدثين المهتمين بالوزن والعروض فى الشعر ، فيرى بعضهم أن العروض فى الشعر بينة رمزية مثله مثل الاستعارة (١) .

وقد كان من الممكن أن يصبح لهذه النظرة عند ابن سينا وابن رشد تأثيرها البالغ فى تحديدهما علاقة الوزن بالمعنى ، بحيث لا يصبح الوزن عنصرا خارجا أو مستقلا عن المعنى ، لكننا لم نجد فى نصوص هـذين الفيلسوفين أو غيرهما أى صدى أو امتداد لذلك التصور ، بل اننا نجدهما يرتدان عنه ، فينظران الى الوزن الشعرى بوصفه سطحا صوتيا مستقلا ومنفصلا عن المعنى ، مثلهما مثل الفارابى وذلك نتيجة لنظرتهم الموسيقية الى الوزن الشعرى واشتراك الوزن والموسيقى فى جذر ايقاعى واحد هو تعاقب الحركة والسكون ، فكل وزن له خصائصه الصوتية الذاتية التى تجعله مشاكلا لغرض شعرى دون آخر أو لانفعال دون انفعال . ومن هنا يرى ابن سينا أن الأوزان منها ما يطيش ، ومنهـا ما يوقر (٢) وذلك بناء على تميز كل وزن عن الآخر حسب أعداد المتحركات والسواكن ونسبة المتحرك الى الساكن وترتيب هذه المتحركات والسواكن بعضها مع بعض . وعلى هـذا تصبح الأوزان الشعرية مجرد قوالب يركب كل منها على المعنى النثرى الذى يلائمه .

ومما يلفت النظر أن ابن سينا قد أشار ـ كما عرفنا من قبل ـ الى أن من الأمور التى تجعل القول مخيلا أمورا تتعلق بالمسموع من القول وأخرى تتردد بين المسموع والمفهوم من القول ، وهو يقصد بها الخصائص الصوتية الايقاعية للالفاظ المستخدمة فى لغة الشعر ـ على نحو خاص ـ وما يمكن أن تحققه من موسيقى كألفاظ مفردة أو كألفاظ فى تراكيب . لكنه على الرغم من ذلك عزل كل هذه الأمور المختلفة التى تتعلق بالمسموع أو تترد بين المسموع والمفهوم على الوزن ، بحيث أصبح لا علاقة لها بالمستوى الصوتى الذى يحققه الوزن (٣) .

وبالاضافة الى ذلك فان الفلاسفة وان ميزوا بين الايقاع الموسيقى

---

(١) راجع : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٨ ، تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، ٦١ ، فن الشعر ، ص ٢٠٣ .

(٢) Gross, Harvey : Sound and Form in Modern Poetry, The University of Michigan Press, U.S.A. 1964 p. 18.

(٣) فن الشعر من كتا الشفاء ، ص ١٦٨ .

(٤) راجع لغة الشعر ولغة العلم ، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦٣ .

يقول ابن سينا : « وهو الوزن ، ومنا أمور تتعلق بالمسموع من القول ، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم » .

والايقاع الشعرى على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات وأن الموسيقى مادتها الأنغام ، فان تصورهم للوزن الشعرى لم يكن يستند الى كون الشعر لغة ، وان موسيقى الشعر يمكن أن تتبع من اللغة نفسها ، أما كألفاظ مفردة لكل منها شخصيته الايقاعية أو طرازها الخاص فى النهر ، واما كألفاظ تراكيب ، حيث تحدد الوظيفة النحوية للكلمة ما اذا كانت منبورة أو غير منبورة ، فضلا عن أن البنية المعنوية للغة قد تشكل الايقاع والوزن أيضا (١) ٠

لقد تصور الفلاسفة أن الشعراء اليونانيين حددوا وزنا شعريا لكل غرض من أغراض أشعارهم ، ولم يكن هذا التصور نتيجة لأنهم أساءوا فهم النص الأرسطى بقدر ما كان نتيجة لتصورهم هم أنفسهم للوزن الشعرى وعلاقته بالمعنى والأساس الموسيقى الذى بنوا عليه تصورهم للوزن ٠

فالفارابى يذهب الى أن اليونانيين وحدهم دون غيرهم من شعراء الأمم الأخرى هم الذين خصصوا لكل نوع من أنواع الشعر وزنا خاصا به ، فجعلوا أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى ، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات ٠ كما رأى الفارابى وفقا لهذا التصور ــ أن ذلك هو المعيار الصحيح لاستخدام الوزن فى الشعر الذى ينبغى أن يلتزم به شعراء الأمم الأخرى الذين لم يخصصوا لكل نوع شعرى وزنا بعينه (٢) ٠

وقد تابعه فى ذلك ابن سينا فى قوله :

« واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر ، وكانوا يخضعون كل غرض بوزن على حدة وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة » (٣) ٠

وقام الفارابى باحصاء ما تناهى الى عمله من أصناف الشعر اليونانى وأنواعه موضحا أن لكل نوعا من هذه الأنواع وزنه الخاص الذى يليق به : « فطراغوذيا مثلا » نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه ، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة ٠٠ ، وأما ديثرمبى فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوذيا ٠٠ وأما

---

(١) Sound and Form in Modern Poetry, p. 22.

(٢) فن الشعر ، ص ١٥٢ ٠

(٣) الحكمة العروضية ، ص ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، فن الشعر ، ص ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ٠

قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجى الناس وأخلاقهم المذمومة ٠٠ (١) ٠

وينقل ابن سينا عن الفارابى احصاءه لأصناف الشعر اليونانى مشيرا الى اختصاص كل نوع شعرى منها بوزن يناسبه (٢) ، وقد نسب الفارابى معرفته بأصناف الأشعار اليونانية الى ما وصل اليه من أقاويل نسبت الى أرسطو وثامسطيوس وغيرهما (٣) ٠

غير أن أرسطو لم يشر فى حديثه عن الوزن الى أن هناك علاقة تربط الوزن بالغرض الشعرى أو الموضوع ، فعندما تحدث عن مناسبة الوزن السداسى ـ أو الملحمى ـ للقصيدة الروائية دون غيرها ، ومناسبة الوزن الايامبى للرقص والتروخانى للعمل لأنهما وزنان تشيع منهما الحركة (٤) لم يكن يقصد مناسبة الوزن للموضوع أو الغرض الشعرى أو حتى النوع الأدبى ، وانما كان يعنى مناسبة الوزن لحركة الجسد (كما هو فى الرقص أو العمل) التى يؤدى معها الشعر ٠ ولم يكن يقصد أن هناك من المعانى والتخييلات ما يناسب الأوزان الطويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة كما يذهب الى ذلك ابن رشد وابن سينا (٥) ، بل كان مقصده أن وزنا مثل السداسى الملحمى يناسب القصائد السردية الطويلة ، لأن حركة هذا الوزن حركة رزينة تناسب أداء مثل هذا اللون الشعرى ، ولا تلائم حركة العمل أو الرقص ٠

ان اختصاص الموضوع الشعرى بوزن يناسبه أمر يتعلق بتصور الفلاسفة أنفسهم ، فابن رشد يعبر عن ذلك بشكل مباشر وواضح حين يرى انه من « تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض ٠ فرب وزن يناسب غرضا لا يناسب غرضا آخر » (٦) ٠

وعلى هذا يرى ابن رشد أن المعنى سابق على الوزن ، فالشاعر يكتب المعانى المخيلة نثرا ، ثم يكسوها وزنا يلائمها ٠ يقول ابن رشد : « فأول أجزاء صناعة المديح الشعرى فى العمل هو أن تحصى المعانى

---

(١) فن الشعر ، ص ١٥٢ ، وما بعدها ٠
(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٦ وما بعدها ٠
(٣) فن الشعر ، ص ١١٥ ٠
(٤) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ص ١٣٦ ٠
(٥) راجع : تلخيص الشعر ، ص ١٢٩ ، فن الشعر ، ص ١٩٠ ، ٢٣٢ ٠
(٦) تلخيص الشعر ، ص ٨٣ ، قارن فن الشعر ، ص ٢١١ ٠

الشريفة التى بها يكون التخييل ، ثم تكسى تلك المعانى اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه » (١) ٠

وعلى الرغم من أن هذا القول لابن رشد يجيء ازاء شرح لأحد نصوص أرسطو من كتاب الشعر ، فانه ينحو منحى آخر مخالف لما يذهب اليه أرسطو ، فهو لم يشر الى أن الوزن يجيء لاحقا على المعنى ، وانما كان يشير الى أولية أجزاء التراجيديا التى تتم بواسطتها المحاكاة فجعل المشهد سابقة على الغناء ونظم الأوزان (٢) ، وقد أشار ابن سينا الى نفس فكرة ابن رشد لكنه لم يعبر عنها بذلك الوضوح الذى نجده عند ابن رشد :

فأول أجزاء طراغوذيا هو المقصود من المعانى المتخيلة والوجيهة ذات الرونق ٠ ثم يبنى عليها اللحن والقول ٠ فانهم انما يحاكون باجتماع هذه ٠ ومعنى القول اللفظ الموزون ٠ وأما معنى اللحن فالقوة التى تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى (٣) ٠

يمكن القول اذن ان الوزن لاحق على المعنى ، وانه يأتى لتأكيد المعنى وتقويته من حيث انه معنى مخيل بشرط أن يكون هو الآخر مخيلا ــ فى نفسه ــ لذات المعنى ، والوزن فى هذه الحال مثله مثل اللحن أو النغم عند الفلاسفة حيث ربطوا بين الانفعال والنغم ، وجعلوا لكل انفعال نغما يدل عليه بناء على استقلال كل نوع من أنواع الايقاع بخصائص صوتية ذاتية ٠ فالتأليف الموسيقى عند الكندى اما أن يكون من النوع الذى يسمى البسطى ، واما من النوع الذى يسمى القبضى واما من النوع الذى يسمى المعتدل ، أما القبضى فالنوع المحزن ، واما البسطى فالمحرك المطرب ، واما المعتدل فالمحرك الجلالة والكرم والمدح الجميل المستمجد (٥) ٠

فالألحان المجردة فى امكانها أن تثير الانفعالات الانسانية من رحمة وقساوة وحزن وخوف وطرب وغضب ولذة وأذى ، حيث يختص كل لحن باثارة أحد هذه الانفعالات ٠ من هنا يذهب الفارابى الى أن « فصول النغم التى بها تكسب انفعالات النفس ٠٠ تشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات ، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات ثم نجعل أسماء هذه

---

(١) المصدر السابق ، ص ٧٧ ، فن الشعر ، ص ٢٠٩ ٠

(٢) كتاب الشعر ، ص ٥٠ ٠

(٣) فن الشعر ، ص ١٧٧ ٠

(٤) رسالة فى خبر صناعة التاليف ، ضمن مؤلفات الكندى الموسيقية ، تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٦٤ ، ٦٥ ٠

الفصول من فصول النغم مأخوذة عن أسماء تلك ، فيسمى ما يكسب الحزن اما المحزن ، واما الحزنى ، واما التحزين ·· وما يكسب الأسف يسمى أسفيا ، وما يكسب الجزع جزعيا ، وما يكسب العزاء والسلوى معزيا أو مسليا وما يكسب المحبة أو البغضة محبيا أو غضبيا » (١) ·

ثم يجمل الفارابى هذه الأنغام الانفعالية فى ثلاثة أصناف ، « منها ما يكسب الانفعالات التى تنسب الى قوة النفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور ، وما جانس ذلك ، ومنها التى تكسب الانفعالات التى تنسب الى ضعف النفس ، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن ·· ومنها التى تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين وهو التوسط»(٢)·

وعلى هذا تصبح الألحان الكاملة عنده ثلاثة كما هو الحال عند الكندى : « منها الألحان المقوية ، ومنها الألحان الملينة ، ومنها الالحان المعدلة ، وبعض القدماء كان يسمى الألحان المعدلة الألحان الاستقرارية كأنها تكسب النفس استقرارا وهدوا » (٣) ·

ويربط ابن سينا أيضا بين الالحان والانفعالات : « فالانتقال الى النغم الحادة يحكي شمائل الحرد ، والى النغم الثقيلة يحكى شمائل الزكانة والحلم والاعتذار · والانتقالات التى تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع ، تعطى النفس هيئة شريفة نبوية حكيمة مع شجى وتجل، وضدها يعطى هيئة لذيذة تميل الى الخفة مع شجى أثيث » (٤) ·

ويقسم أجناس الأنغام تبعا لمن سبقوه الى ثلاثة : قوية ورخوة ومعتدلة ، وتسمي الألحان الرخوة ملونة وتأليفية ، وتسمى المعتدلة راسمة أما القوية فبالحق تسمي قوية (٤) ··

وهكذا يربط الفلاسفة بين الألحان الموسيقية والانفعالات النفسانية الانسانية · وهذه العلاقة بين الالحان والانفعالات شبيهة بالعلاقة بين الأوزان والأعراض الشعرية عند الفلاسفة ، والذى يعمق هذه العلاقة ذلك التناسب الذى يقوم على أساسه الايقاع الشعرى والايقاع اللحنى ، ذلك ما ينفرد باثارته الكندى بشكل صريح فى قوله :

---

(١) الموسيقى الكبير ، ص ١١٠٧١ ، ١١٧٨ ·
(٢) المصدر السابق ، ص ١١٧٩ ·
(٣) المصدر السابق ، ص ١١٨٠ ، ١١٨١ ·
(٤) جوامع علم الموسيقى ، ص ٧٥ ·
(٥) جوامع علم الموسيقى ، ص ٧٥ ·

« فان الايقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن . والخفيفة المتقاربة مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط ، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل · وكذلك أوزان الأقوال العددية المشابهة للنسب · فينبغى أن توضع لنحو من هذه الثلاثة أنحاء · فان يكمل ذلك يكون تكميل حركة النفس فى النوع الذى قد يكون تحريكها فيه من الانحاء الثلاثة وأقسامها (١) ·

يؤكد الكندى فكرة تطابق كل وزن من الأوزان لمعنى من المعانى أو انفعال من الانفعالات من ناحية التى ألح عليها الفارابى وابن رشد وابن سينا ، وقيام ذلك التطابق على أساس تشابه الأوزان الشعرية للالحان الموسيقية من ناحية أخرى ، حيث يتحدان فى النهاية · ليحدثا تأثيرا سلوكيا من حيث توجه الأفعال الانسانية ·

وعلى هذا نجد اخوان الصفا وابن سينا يشيرون الى أهمية القول الموزون أو الأبيات الموزونة لما تقوم به من استثارة تخييلية للمتلقى ، فيرى اخوان الصفا أن « الأبيات الموزونة تثير الأحقاد الكامنة وتحرك النفوس الساكنة وتلهب نيران الغضب » على نحو مماثل لما تفعله الألحان الموسيقية (٢) ·

أما ابن سينا فانه يخص الوزن فى الشعر بدور كبير فى تحقيق الاستثارة التخييلية التى يحدثها الشعر فى المتلقى وما يترتب عليها من سلوك (٣) ·

وبناء على هذا كله تتأكد فكرة استقلال الوزن عن المعنى ، وانفصاله عنه ، بحيث يكون لاحقا عليه وملائما له فى نفس الوقت وفق ما يتمتع به من خصائص صوتية ذاتية · ·

(١) مؤلفات الكندى الموسيقية ، ص ٦٥ ·
(٢) الرسائل ، جـ/١٣٣ ·
(٣) راجع التخييل الشعرى ، كتاب القياس ، ص ٥ ·

الخاتمـــــة

ان النتيجة الكلية التى توصلت اليها هذه الدراسة هى الكشـف عن نسق متكامل للشعر عند الفلاسفة المسلمين يتحدد فيه مفهومهم لماهية الشعر ومهمته ولغته وأدواته ، كما كشفت أيضـا عن أن هذا النسق له علاقة وطيدة بنسقهم الفلسفى الشامل ٠

وقد حاولت الفصول الخمسة التى تتكون منها هـذه الدراسة أن تكشف عن ذلك النسق من عدة زوايا ، فرضتها المادة نفسها ، التى قدمتها مؤلفاتهم الفلسفية الالهية والطبيعيـة والرياضية فضـلا عن رسـائلهم وشروحهم وتلخيصاتهم على المؤلفات الأرسطية وغيرها ٠

لقد أقام الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفى على أسـاس تمجيـد العقل ، لأنه هو الذى يصل بالانسان الى تحقيق وجوده الانسانى الأفضل ــ ليحقق بعد ذلك الغاية من وجود وهى السعادة القصـوى ، وذلك بأن يصير عقلا خالصا ٠

وجعل الفلاسفة المنطق هو الآلة التى تمد العقـل بالقـوانين التى تعصم المرء من الخطأ ، وتسدد خطاه نحو استكمال قواه الناطقة والوصول الى الرشد الانسـانى ، الذى يمكنـه أخيرا من تحصيل المعـارف والعلوم النظرية والعملية (الحق والخير) كى يحقق غاية الغايات وهى السعادة القصوى ٠

وحين فصل هؤلاء الفلاسفة بين النقد النظرى والنقد العملى رأوا أن النظر فى الشعر ــ من حيث هو كلام مخيل ــ ووضع القوانين التى تلتئم على أساسها صناعته ، أمر يخص المنطقى وحـده ٠ وهـــذا يعنى أنهم أخضعوا « التنظير للشعر » للنظر العقلى الفلسفى ، ومن هـــذه الزاوية كانت نظرتهم للشعر ٠ ومن ثم جعلوه فرعا من فروع المنطق وقياسا من أقيسته ٠

لكنهم جعلوا الشعر أدنى درجات القياس المنطقى ، ذلك أنهم عدوا البرهان أعلى درجات القياس المنطقي وأشرفها على الاطلاق ، يليه الجدل ، فالسفسطة ، فالخطابة ، ثم يأتي الشعر أخيرا • والسبب فى ذلك أن الشعر نتاج قوة نفسانية أدنى من العقل ، الذى يتوسل بالبرهان من أجل الوصول الى المعرفة اليقينية •

الا أن وضع الشعر فى هذا المتصل المنطقى ، الذى يمثل البرهان قطبه الأقصى فى حين يمثل الشعر قطبه المقابل ، قد جاء معتمدا بشكل أساسى على انه نشاط تخيلى وتخييلى معا ، بمعنى انه نشاط صادر عن المتخيلة وموجه اليها فى الوقت نفسه •

والمتخيلة ، وهى القوة النفسية المبدعة للشعر ، قوة نفسانية حسية تقع عند هؤلاء الفلاسفة بين الحس والعقل ، وتعتمد فى عملها ـ أساسا ـ على الحس ، وان كانت ترتقى عنه ، لأنها تحقق درجة من درجات التجريد ، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بمعرفتها ، فتركبها بمالها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هى عليه فى الواقع • وقد تبتدع صورا ليس لها وجود فى الحس أصلا • لكنها لا تستطيع أن تجرد الصورة تماما من لواحقها ، وبالتالى فانها لا تصل الى درجة التجريد التى يحققها العقل • فضلا عن انها تظل مقيدة بما هو جزئى ، فلا ترقى الى ادراك الكليات التى يدركها العقل • وهى وان كانت تعينه فى مرحلة من مراحل ادراكه بما تقدمه اليه من الصور ، التى تساعده على التفكير ، فهى تظل أدنى منه معرفيا لاتسام عملها بالحسية والجزئية ، حتى فى أقصى حالات نشاطها سواء كان فى النوم أو فى اليقظة • وتظل المعرفة الصادرة عن العقل أرقى المعارف لأنه يصل الى المعرفة اليقينية •

والمتخيلة عند الفلاسفة المسلمين ذات صلة مباشرة بالقوة النزوعية الحيوانية ـ الانفعالات والغرائز ـ فهى التى تبعثها على الحركة ، فتدفعها نحو الضار أو النافع ، والمؤذى أو الملذ • ولما كانت هذه القوة المتخيلة قوة حيوانية غير راشدة ، فهى تخيل للمرء ما هو ضار على انه نافع وماهو مؤذ على أنه ملذة ومن هنا تأتي خطورتها وخطورة تركها تمارس عملها بلا قيد • ولهذا رأى الفلاسفة ـ الذين ينزعون الى تحقيق الوجود الانسانى الأفضل بدفع الناس نحو استكمال قواهم الناطقة ـ أن يقيدوا عمل المتخيلة بضبط العقل ، ذلك لأنها تتصل بشكل مباشر بدوافع السلوك الانسانى ، ولأنها تفتقد القدرة على التمييز بين ما هو خطأ وماهو صواب ، وما هو حق وما هو باطل وما هو خير وما هو شر •

وان كان هذا لا ينفى أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعين بقدرة الخيال (المتخيلة) على الخلق والابداع ، لكنهم فى اطار فلسفتهم العقلية ما كانوا ليسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها ، حتى يتسنى لهم أن ينفذوا المخطط الأخلاقى التربوى الذى يعينهم على دفع الانسان نحو تحقيق الغاية القصوى من وجوده • وعلى هذا رأوا أن يفيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة والخلق والابتكار فى تنفيذ مخططهم وتحقيق الغاية المنشودة •

وكان من الطبيعي والشعر يصدر عن هذه القوة ـ التى هى أدنى من العقل معرفيا وأخلاقيا ـ أن يوضع فى سفح الترتيب الهرمى لفروع المنطق الذى عد من ضمنها ، فضلا عن أن تصبح عملية التخيل الشعرى نفسها خاضعة لقوانين العقل التى تلزم التخيل الانسانى ـ عموما ـ بالعمل وفوق ضوابطه • وعلى هذا حرص الفلاسفة على ألا تكون عملية الابداع الشعرى عملية حرة حرية مطلقة ، خاصة وانهم أرادوا أن يجعلوا من الشعر شكلا من أشكال الادراك • اذ هو بوضعه فى المنطق قد تحول بالفعل الى « وسيلة معرفية » مثله مثل البرهان • وان كانت لها طبيعتها الخاصة •

لقد رأى الفلاسفة ـ خاصة ابن سينا ـ أن عملية الابداع الشعرى تتم من خلال مرحلتين ، الأولى وتتمثل فى ومضات تلقائية غامضة تتم دفعة واحدة ، أما الثانية فهى عملية التنظيم والضبط لهذه الومضات التلقائية باخضاعها للعقل • بحيث تصبح عملية التخيل عملية واعية ومقصودة لتحدث ـ بدورها ـ تأثيرا مقصودا • ويتحول الشعر الى صناعة منطقية أو قياس عقلى • الا انه يظل قياسا له طبيعته الخاصة التى تميزه عن سائر الأقيسة المنطقية الأخرى • ذلك لأن الشعر بوصفه نتاجا للمتخيلة ، التى تعد المحاكاة قوام عملها ـ نشاط محاك ، بمعنى أنه يعتمد على المحاكاة • فالشعر لا يعبر عن الشيء بلفظه وانما بلفظ ما يحاكيه أى ما يشابهه • ومن هنا أصبح الشعر (مكاكاة) لأنه لا يعيد تركيب الصور كما كانت عليه فى الواقع • وانما يشكلها على نحو مشابه أو مخالف لما هى عليه ، وربما يشكلها بشكل أحسن أو أسوأ •

وقد فرضت الطبيعة المعرفية للشعر على الفلاسفة أن يركزوا على المحاكاة بمعنى التصوير ، فهى لا تقدم الشيء كما هو ، وانما تقدم مثيله أو نظيره أو بديله لاحداث تأثير ما • كما تحددت الطبيعة المعرفية للشعر ـ من ناحية أخرى ـ كنتيجة من نتائج كون الشعر محاكاة ، اذ لولا أنه نشاط تخيلى قوامه المحاكاة ما كان ليوضع ضمن فروع المنطق وليصبح وسيلة معرفية لا تقل أهمية عن البرهان •

ومن هنا كان تشديد الفلاسفة في تعريفهم للشعر على انه محاكاة ، واعطاء الأسبقية والأفضلية المطلقة للمحاكاة على الوزن في الشعر ، على الرغم من ادراكهم لأهمية الوزن في جعل القول شعرا ٠

وتحدد موضوع الشعر ، هو جميع الأفعال الانسانية الممكنة ، خيرها وشرها ، فيما هو محتمل وممكن ، وتحدد الممكن والمحتمل في الشعر في ضوء هيمنة العقل على الشعر ٠ لكن الفلاسفة حرصوا في الوقت نفسه على تأكيد السمة التخييلية للشعر ، التي تميزه عن المحاجة العقلية والاقناع التصديقي ، فهيمنة العقل لا تلغي السمة التخييلية للشعر ، ولا تعني الغاء المحاكاة التي هي قوامه ، وانما تعني توجيه هذه المحاكاة وفق ضوابط العقل ٠ وليس معنى الضوابط هنا أن يلتزم الشعر بالمحاكاة الحرفية ، وانما أن يلتزم بما هو مقنع في محاكاته لموضوع ما حتى يحدث التأثير المستهدف في المتلقين ، فلا يقف عند الأحوال العارضة الجزئية ، التي تجتاز حدود الممكن والمحتمل الى الاغراب ، الذي يبدو غير مقنع ، وبالتالي يفتقد قدرته على التأثير ٠

لقد حرص الفلاسفة على ابعاد (المحاكاة) عن شبهة تقليد الواقع أو نسخه ، ومن ثم أشاروا مرارا الى أن الشعر لا يقدم الواقع كما هو ، بل ان مقدماته لتتسم بالكذب ، ولا يشترط فيها صدق أو كذب ، وهذا ما يميزها عن الأقاويل البرهانية التي تلتزم مقدماتها بمطابقة الواقع ، وان تكون كلها صادقة بالضرورة ٠ وهذا الفهم للاقويل الشعرية (التي هي كاذبة بالكل) يعمق من فهمهم للمحاكاة الشعرية على أنها ليست نقلا ، فضلا عن أن يكشف عن معنى جديد « للكذب » غير ذلك المعنى الأخلاقي الذي ساد عند نقادنا العرب القدماء ٠

وقد كشفت علاقة المنطق بالفلسفة عن أن المنطق يعد أول مراتب السلوك نحو السعادة الانسانية ، وعن أن صناعة المنطق هي أولى الصنائع التي ينبغي أن يشرع فيها ٠ كما تبين أنه اذا كان المنطق هو الذي يعين المرء على استكمال قواه الناطقة ، وتسديد أفعاله الى جهة الحق والخير للوصول الى السعادة ، فان الشعر له دوره في تحقيق تلك الغاية ٠ وهذا الدور يعتمد على طبيعته التخييلية بالدرجة الأولى ٠ وقد عد الفلاسفة الشعر والخطابة صناعتين منطقتين نافعتين في الأمور المدنية ، وخادمتين للاخلاق والسياسة ، وهي الأمور التي تحصل بها الأشياء الجميلة ٠ لقد حددوا للشعر مهام نافعة في المدينة الفاضلة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسعي نحو الوجود الانساني الأفضل ٠ ومن هنا تمتع الشعراء بمكانة لا بأس بها ـ عند الفارابي ـ فر ترتيبه الطبقي لأجزاء مدينته الفاضلة ٠

ان وعي الفلاسفة بالطبيعة التخييلية للشعر ، والتى تتلخص فى الاثارة النفسية غير المتروى فيها ، التى يحدثها الشعر فى نفس المتلقى ، والتى تدفعه الى الاقدام على فعل ما أو تجنب آخر ، هـذا الوعى دفع الفلاسفة الى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم الجمهور والعوام وتهذيبهم وتأديبهم وتوجيه أفعالهم والتحكم في سلوكهم · ذلك أن هؤلاء العوام هم الذين تغلب عليهم قوتهم الخيالية ، فلا يدركون الأشياء الا محسوسة أو متخيلة ، ويعجزون عن استخدام عقولهم في ادراك هـذه الأشـياء · فضلا عن أن الشعر يقوم بالدور نفسه بالنسبة للنشىء والصغار الذين لا يدركون الا بواسطة التخيل ·

وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل البرهان بالنسبة للخواص (الذين هم الفلاسفة أو من يتبعهم) ، من هنـا عد التخييل الشـعرى نظيرا للعلم في البرهان والاقناع فى الخطابة · فرأى الفلاسفة أن التخييل الشعرى يحدث فعل التصديق البرهانى ، وربما يفوق التصديق من حيث القدرة على التأثير · ولم يشغل هؤلاء بكون الشعر كاذبا أو صـادقا ، وانما شغلوا ــ أساسا ــ بقدرته على التخييل ، ذلك انه ليس يراد منه اثبات اعتقادنا ، أو بيان صحة رأى من عدمه · وانما احداث تأثير ما دون غيره يعجز البرهان نفسه عن احداثه ·

وقد أشار الفلاسفة الى أن مهمة الشعر قد تتوقف على احداث تأثير ما من لذة أو تعجيب دون أن يترتب على هذا الأثر النفسى سلوك ما أو فعل ما ، لكن وعيهم وحرصهم فى الوقت نفسه على جدية الفن عمـوما والشعر بصفة خاصة ، جعلهم ينظرون الى اللذة أو المتعة التى يحدثهـا الشعر ــ على انها لذة هافة الى تحقيق الراحة النفسية للانسان التى تمكنه من الاستمرار بشكل أفضل حتى يتمكن من انجاز مهامه في السعى نحو تحقيق وجوده الأفضل ·

وقد حرص الفلاسفة على الموازنة بين جانبى اللذة والفائدة فى الشعر بحيث لا تطغى اللذة ويصبح الشعر مجرد لهو أو عبث وينتفى الجـانب الجاد والنافع فيه ، وذلك تأكيدا لتقديرهم لأهمية الدور الذى يقوم به الشعر وقيمته ·

وعلى الرغم من الموازاة التى أقامها الفلاسفة بين التخييل الشـعرى والتصديق البرهانى والاقنـاع الخطابى ، فان طبيعة كل منهما تفرض وجود تعارض بين القياسين الشـعرى والبرهانى · فالقياس البرهانى يستخدم لتحقيق التصـديق أو الاعتقاد بصحة شىء ما أو عدم صحته ،

مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ، تفضى بدورها الى نتائج صادقة ، يمكن التثبت من صحتها • أما القياس الشعرى ، فيستخدم من أجل التخييل ، أى احداث التأثير النفسى من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقى الى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذى خيل فيه حبا أو كراهية • وعلى هذا الأساس ينشأ التعارض أيضا بين أداة كل من القياسين البرهانى والشعرى • فتصبح اللغة المستخدمة فى البرهان ملزمة ، بالتحديد والتقييد الصارم ، حيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعانى المقصودة ، بلا زيادة أو نقصان ، ذلك لأن العبرة هنا ستكون بمضمون القول الذى يجب تصديقه والاعتقاد به فى حين يصبح التركيز فى الشعر على القول نفسه من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه • وعلى هذا الأساس يتميز الشعر عن الصناعات المنطقية كلها رغم اشتراكه معها فى كونه أقاويل •

وقد كشف الفلاسفة من خلال مناقشتهم للتعارض البين بين لغة العلم (البرهان) ولغة الشعر عن وعيهم بمستويين من اللغة ، مستوى اصطلاحى تواضع عليه الناس ، وهو الذى تستخدم فيه الألفاظ استخداما حقيقيا • ومستوى آخر مجازى ، ينحرف عن هذه اللغة المصطلح عليها ، حيث لا يلتزم فيه باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية • ويقف العلم عند استخدام النوع الأول • فى حين يستخدم الشعر المستويين ، ويتميز باستخدامه للمستوى المجازى • والأساس هنا فى هذا الاختلاف ، أن اللغة العلمية تهدف الى الافهام والابانة والتوصيل • فى حين تهدف لغة الشعر الى تحقيق أمر زائد عن المعنى • ومن هنا تلجأ الى الانحراف عما هو أصل • ولا يقف هذا الانحراف عند المستوى الدلالى فقط بل يتعداه الى المستوى الصوتى والتركيبى •

وعلى الرغم من أن الفلاسفة قد يلتقون ــ فى تصورهم عن هذين المستويين اللغويين ــ مع النقاد العرب الذين حاولوا التمييز بين لغة الأدب والاستخدام العادى (أو القياسى) للغة ، فان منظور الفلاسفة يظل مختلفا ، ذلك انهم نظروا للغة الشعر من زاوية مقارنته بلغة البرهان (أى لغة العلم) حيث يجمعهما ــ أى الشعر والبرهان ــ نسق واحد تتم فيه مقارنة ومقابلة كل منهما بالآخر على عدة مستويات ، منها هذا المستوى اللغوى الذى لا ينفصل عن المستوى الوظيفى والمعرفى لكل من هذين القياسين •

وكما حاول الفلاسفة أن يحددوا سمات لغة الشعر من خلال مقارنتها بلغة البرهان ، حاولوا أيضا أن يحددوا من خلال مقارنتها

بالخطابة وهى الصناعة المنطقيــة التى تقع موقعــا وسطا بين البرهان والشعر • وعلى الرغم من أن الخطابة تبدو أميل الى أن تستخدم اللغــة استخداما حقيقيا مثل البرهان ، لأنها تعد من الصناعات التصديقية وان اعتمدت على الاقناع ، فانها بحكم اشتراكها مع الشعر فى كونها موجهــة الى الجمهور والعوام تكون فى حاجة الى التخييل الذى يقوى الاقناع •

ومن هنا تستخدم الخطابة ما هو شعرى بالقدر الذى يحقق لهـــا ما تحتاجه من التخييل • وقد شدد الفلاسفة على وضع حدود فاصلة بين الخطابة والشعر حتى لا يختلط الأمر بينهما وتأكيدا منهم على التمييز بين ما هو تخييلى وما هو تصديقى ، فالتخييل هو أساس التفرقة بين الشعر والخطابة • فعلى الرغم من أن عملية التخيل الشعرى لا تتم دون رعاية العقل واشرافه ، فان هذا لا يجعل من الشعر وســيلة اقناعية مثـــل الخطابة ، كما أن نظرة الفلاسفة العقلانية للشعر التى تجعل منه قياسا وتقرنه بالبرهان والخطابة تختلف اختلافا جذريا عن النظرة الاعتزاليــة العقلية للشعر ، التى تجعل من الشعر عنــدهم وســيلة من وســائل الاقناع ، أى أنه يتحول الى شكل خطابى ، وتنعدم بذلك الفواصـــل بين ما هو نثرى •

وعلى هذا نجد الفلاسفة يفرقون بين استخدام الخطابة واستخدام الشعر لما هو شعرى على أساس كمى وكيفى • حيث يحدون الخطيب بقدر معين من الاستخدام المجازى وغير الحقيقى للغة ، كمــا يحــدونه أيضــا باستخدام أنواع معينة من التشبيهات والاستعارات والألفاظ دون غيرها، لأنها لا تليق بالاقناع الخطابى فضلا عن اختصاص الشعر بها • كمـــا يتضح ذلك أيضا فى اســتخدام الــوزن اذ تميز الخطابة بوزن يخصها لا تتجـــاوزه الى الــوزن الشــعرى الذى يفترق عن الـــوزن النثرى افتراقا نوعيا •

وقد وقف الفلاسفة عند « التغييرات » والوزن باعتبارهما من أهم وسائل التخييل فى الشعر ، ويشمل مفهوم التغيير عندهم أو التغييرات ، كل ما خرج من القول غير مخرج العادة • فيتضمن كل الصور البلاغيــة وأنواع المحسنات البديعية • لكن التشبيه والاســتعارة يعــدان ركيزتين أساسيتين « للتغيير » عندهم •

والتركيز على التشبيه والاستعارة عندهم يرتد الى وقوع الشعر فى ذلك المتصل المنطقى الذى يجمعه بالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، كما يرتد الى الطبيعة المعرفية للمحاكاة الشعرية أيضا • ويؤكد من ناحية

أخرى خصوصية هاتين الصورتين بالشعر دون غيره · وتفسير ذلك ، أن التشبيه والاستعارة وهما وسيلتان تخييلتان فى الشعر ، تناظران الاستقراء والقياس فى البرهان ، والمثال والضمير فى الخطابة · فالمبدأ واحد فى كل من الاستقراء والتمثيل الخطابى أو المثال والتشبيه الشعرى، وكذا فى حالة القياس والضمير الخطابى والاستعارة على أنها تشبيه مختصر، بل نظروا اليها بوصفها قياسا مختصرا ، فى حين أن التشبيه نوع من التمثيل ، أو الاستقراء ، ومن هنا عد معظمهم التشبيه محذوف الأداة « استعارة » · وتركيز الفلاسفة على التشبيه والاستعارة فى الشعر يؤكد الطبيعة المعرفية للمحاكاة التى تستند الى هذين اللونين من التصوير ليقوما بتقريب الأشياء البعيدة وتمثيلها اما بتقديم الشبيه والنظير واما البديل ·

وقد عنى الفلاسفة بالتقديم الحس للصورة كنتيجة من نتائج الطبيعة المعرفية للشعر ، التى تتطلب تقريب الأفكار والمعارف المجردة بتقديم مثالاتها الحسية ·

ويأتى الوزن مكملا للتخييل فى الشعر ، والوزن لا يوجد فى الشعر فقط ، اذ يوجد فى النثر أيضا ، لكنه يختلف اختلافا نوعيا من حيث أنه وزن عددى · والوزن الشعرى يقوم على أساس موسيقى نظرا لاشتراكهما فى جذر ايقاعى واحد هو تعاقب الحركة والسكون ، كما يشترك الوزن مع الموسيقى فى سمة التناسب · وتؤدى القافية دورا له أهميته فى موسيقى الشعر العربى بصفة خاصة · وقد أكد هؤلاء الفلاسفة استقلال الوزن عن المعنى ، بحيث يكون لاحقا عليه وملائما له فى الوقت نفسه ·

تلك هى تصورات الفلاسفة المسلمين عن الشعر · واذا كان الفلاسفة قد اعتبروا أن التنظير للشعر من اختصاصهم ، فان هناك تساؤلا لا يزال قائما عن أثر هذا التصور نفسه ، ومعالجتهم له ، وما أتوا به من قوانين ألزموا بها صناعة الشعر فى التراث النقدى والبلاغى · وهذا يطرح بدوره أهمية معالجة علاقة تصوراتهم التى خلفوها بكثير من القضايا التى طرحها النقد العربى القديم مثل قضية الصنعة ، ودور الخيال فى عملية الابداع ، وقضية الصدق والكذب فى الشعر ، ومشكلة الاستعارة فى ضوء مفهوم القياس المنطقى ، ولغة الشعر وعلاقتها بلغة النثر ، والوزن الشعرى والوزن النثرى ووحدة القصيدة وبنائها ·

كما أن كثيرا من القضايا التى طرحها فلاسفتنا لا تزال مثار فحص ومناقشة فى نقدنا الحديث والمعاصر ·

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

ـ ابن أبى اصبيعة :

★ عيــون الأنباء فى طبقات الأطباء ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٥٧م

ـ ابن باجة (ابو بكر محمد بن يحيى بن الصائغ) :

★ تعليقات فى كتاب بارى ارمينياس للفارابى ، من كتـــاب العبارة لابى نصر الفارابى ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

★ رسائل ابن باجة الالهية ، تحقيق ماجد فخرى ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٦٨ م .

★ كتاب النفس ، تحقيق محمد صغير حسن المعصومى ، مجلة المجمع العلمى العربى ، دمشق ، مجلد ٣٤ ، عام ١٩٥٩ م ، الجزء الأول والثـــانى والثالث والرابع ، مجلد ٣٥ ، عـام ١٩٦٠م ، الجزء الاول .

ـ ابن خرداذبة (ابو القاسم عبيد الله بن محمد) :

★ مختار من كتاب اللهو والملاهى ، المطبعة الكاثوليكية ،بيروت ١٩٦١م .

ـ ابن رشد (ابو الوليد محمد بن احمد بن محمد) :

★ تعليق على جمهورية أفلاطون ، أنظر المراجع الأجنبية .

★ تفسير ما بعد الطبيعة ، تحقيق موريس بويجس ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٣٨م .

★ تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، لجنة احياء التراث الاسلامى ، القاهرة ١٣٨٧هـ ، ١٩٦٧م .

★ تلخيص السفسطة ، تحقيق محمد سليم سالم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢ م .

★ تلخيص كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، لجنة احياء التراث الاسلامى ، القاهرة ، ١٣٩١هـ — ١٩٧١م .

★ تلخيص كتاب أرسطاطاليس فى الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ضمن أرسطوطاليس : فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

★ تلخيص كتاب الجدل ، تحقيق تشارلس بتروورث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .

★ تلخيص كتاب العبارة ، تحقيق محمود قاسم وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١م .

★ تلخيص كتاب المقولات ، تحقيق موريس بويجس ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، بدون تاريخ .

★ تلخيص كتب أرسطو المنطقية (القياس ، البرهان) ، مخطوط رقم ٢٤٦ حكمة وفلسفة ، دار الكتب المصرية .

★ الحاس والمحسوس ، ضمن ارسطو طاليس فى النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤م .

★ فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال ، تحقيق محمد عمارة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢م .

★ كتاب النفس ، ضمن رسائل ابن رشد ، مطبعة دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٦٦ هـ — ١٩٤٧ م .

★ الكشف عن مناهج الادلة فى عقائد الملة ، ضمن فلسفة ابن رشد ، دار الآفاق ، بيروت ، ١٩٧٨م . ١٣٩٨هـ .

— ابن زيلة (ابو منصور) :

★ كتاب الكافى فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، دار القلم القاهرة ، ١٩٦٤م .

— ابن سينا (ابو على الحسين بن عبد الله) :

★ الاشارات والتنبيهات ، مع شرح نصر الدين الطوسى ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف بمصر ، أربعة أجزاء ، الطبعة الثانية ، بدون تاريخ .

★ الالهيات من كتاب الشفاء ، الجزء الثانى ، تحقيق محمد يوسف موسى ، وسليمان دنيا ، وسعيد زايد ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، القاهرة ، ١٣٨٠هـ — ١٩٦٠ .

★ البرهان من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

★ تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ، ١٨٨٠م .

(رسالة فى اقسام العلوم العقلية ، رسالة فى الحدود ، رسالة فى الطبيعيات ، رسالة فى العهد ، رسالة فى القوى الانسانية وادراكاتها الرسالة النيروزية) .

★ التعليقات ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

★ الجدل ، من كتاب الشفاء ، تحقيق احمد فؤاد الاهوانى ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٥هـ — ١٩٦٥م .

★ جوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٧٦ هـ — ١٩٥٦ م .

★ حى بن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

★ الخطابة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة، ١٣٧٣هـ — ١٩٥٤م .

★ رسالة فى اثبات النبوات ، تحقيق ميشال مرمورة ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٦٨م .

★ رسالة فى تفسير الرؤيا ، عناية محمد عبد المعبد خان ، حيدر آباد الدكن ، بدون تاريخ .

★ رسالة فى النفس وبقائها ومعادها ، عناية حلمى ضيا أولكن، استانبول ، ١٩٥٣م .

★ رسائل ابن سينا ، عني بنشرها حلمى ضيا اولكن ، انقرة، ١٩٥٣م .

★ السفسطة من كتاب الشفاء ، تحقيق احمد فؤاد الاهوانى، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٣٧٧ هـ — ١٩٥٨ م .

★ العبارة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد الخضيرى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٣٩٠ هـ — ١٩٧٠ م .

★ عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، منشورات المعهد العلمى الفرنسى ، القاهرة ، ١٩٥٤م .

★ فن الشعر من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ضمن كتاب ارسطوطاليس ، فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣م .

★ النص نفسه ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ايضا ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٣٨٦هـ — ١٩٦٦م.

★ القانون فى الطب ، طبعة بولاق ، الجزء الأول ، ١٢٩٤ هـ .

★ القياس من كتاب الشفاء ، تحقيق سعيد زايد ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٨٤ هـ — ١٩٦٤م .

★ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ، ريطوريقا تحقيق محمد سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٥٠م .

★ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ونشره ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .

★ كتاب الهداية ، تحقيق محمد عبده ، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٤م .

★ المجموع ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٥٣هـ (الرسالة العرشية ، رسالة فى السعادة، رسالة فى الفعل والانفعال واقسامهما) .

★ المدخل الى المنطق من كتاب الشفاء ، تحقيق الاب جورج قنواتى وآخرون ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ، ١٣٧١هـ ــ ١٩٥٢م .

★ النجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٥٧هـ ــ ١٩٣٨م.

★ النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، تحقيق جورج قنواتى ، وسعيد زايد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٣٩٥هـ ــ ١٩٧٥م .

ــ ابن طفيل (ابو بكر محمد بن عبد الملك) :

★ حى بن يقظان ، تحقيق احمد امين ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الثالثة ، ١٩٦٦م .

ــ ابن مسكويه (أبو على أحمد) :

★ تهذيب الاخلاق ، مطبعة الترقى ، مصر ١٣١٧هـ .

★ الفوز الاصغر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٣٢٥هـ .

★ الهوامل والشوامل ، نشره احمد امين ، والسيد احمد صقر ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٧٠هـ ــ ١٩٥١م .

ــ ابن النديم :

★ الفهرست ، ليبزج ، ١٨٧٢ م .

ــ اخوان الصفا :

★ رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا ، عنى بتصحيحه خير الدين الزركلى ، المطبعة العربية بمصر ، ١٣٣٧ هـ ــ ١٩٢٨ م أربعة أجزاء .

ــ أرسطوطاليس :

★ الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩م .

★ فى الشعر ، نقل ابى بشر متى بن يونس القنائى ، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية شكرى محمد عياد ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٣٨٧هـ ــ ١٩٦٧م .

★ تحقيق آخر لنقل ابى بشر متى يونس القنائى ، مع ترجمة حديثة لكتاب « فى الشعر » ، عبد الرحمن بدوى ، ضمن كتاب « فن الشعر » ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .

★ فى النفس ، ترجمة اسحاق بن حنين ، تحقيق عبد الرحمن بدوى . ضمن كتاب ارسطوطاليس فى النفس، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤م .

ــ أفلاطون :

★ جمهورية أفلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤م .

ــ الخوارزمى (ابو عبد الله بن محمد بن احمد بن يوسف) :

★ مفاتيح العلوم ، نشر ج. فان فلوتن ، طبعة مصورة عن الطبعة الاولى ، فى ١٨٩٥م ، بريل ١٩٦٨م .

ــ الرازى (أبو بكر محمد بن زكريا) :

★ رسائل فلسفية ، مضاف اليها قطعا من كتبه المفقودة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧م .

ــ الشهرستانى (محمد عبد الكريم) :

★ المال والبخل ، تحقيق محمد بن فتح الله بدران ، مطبعة الأزهر ، القاهرة ، الجزء الأول ، ١٣٧٠ هـ ــ ١٩٥١ م . الجزء الثانى ، ١٣٧٥ هـ ــ ١٩٥٥ م

ـ الفارابى (ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان) :

★ احصاء العلوم ، تحقيق عثمان امين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨م .

★ تحصيل السعادة ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٤٥هـ ـ ١٩٢٦م .

★ التعليقات ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٤٦هـ ـ ١٩٢٧م .

★ تلخيص نواميس أفلاطون ، نشرة فرانسيسكوف جابرييلى لندن ، ١٩٦٨م .

★ التنبيه على سبيل السعادة ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، ١٣٤٦هـ .

★ الثمرة المرضية فى بعض الرسالات الفارابية ، ليدن ، ١٨٩٠ (رسالة فى جواب مسائل سئل عنها ، رسالة فى معانى العقل ، عيون المسائل ، فصوص الحكم) .

★ المجمع بين رأيى الحكيمين ، تحقيق ألبير نصرى نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠م .

★ جوامع الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، ضمن كتاب « تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، لابن رشد » ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، لجنة احياء التراث الاسلامى ، القاهرة ، ١٣٩١ هـ ـ ١٩٧١ م .

★ الحروف ، تحقيق محسن مهدى ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٩م .

★ رسالة فى السياسة ، نشرها ضمن مقالات لبعض مشاهير فلاسفة العرب واليونان ، الآباء اليسوعيون ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت ، ١٩١١م .

★ رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ضمن كتاب فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣م .

★ رسالة فيما ينبغى أن يقدم قبل تعلم الفلسفة ، ضمن رسائل فلسفية للشيخ ابى نصر الفارابى وللشيخ الرئيس ابى على بن سينا ، بن ، ١٨٣٩م .

★ السياسة المدنية ، تحقيق فوزى مترى نجار ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٤م .

★ شرح أرسطوطاليس فى العبارة ، عنى بنشره وقدم له ولهلم كوتش اليسوعى ، وستانلى مارو اليسوعى ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠ م .

★ فصول المدنى ، تحقيق د.م.دنلوب ، طبعة جامعة كمبردج ١٩٦١م .

★ فلسفة أرسطوطاليس واجزاء فلسفته ومراتب اجزائها والموضع الذى منه ابتدأ واليه انتهى ، تحقيق محسن مهدى دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١م .

★ فلسفة أفلاطون وأجزاؤها ومراتب أجزائها من أولها الى آخرها ، نشر روزنتان وفالترز ، لندن ، ١٩٣٤م .

★ كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق البير نصرى نادر، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٩م .

★ كتاب الالفاظ المستعملة فى المنطق ، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٨م .

★ كتاب الخطابة ، تحقيق ج. لنفاد ، و م. غريناشى ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧١م .

★ كتاب الشعر ، تحقيق محسن مهدى ، مجلة الشعر ، عدد ١٢ ، بيروت ، ١٩٥٩ م .

★ كتاب فى المنطق ، الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .

★ كتاب فى المنطق ، العبارة ، تحقيق محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

★ كتاب فى المنطق ، نسخة مصورة بالميكروفيلم من مخطوط محفوظ فى جامعة براتيسلاقا ، تشيكوسلوفاكيا ، رقم ١٠٣١٧ ، دار الكتب المصرية .

★ كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .

ـ القزوينى (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب) :

★ الايضاح فى علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهره بدون تاريخ .

ـ الكندى (ابو يوسف يعقوب بن اسحق) :

★ رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تحقيق وشرح محمود احمد الحفنى ، سلسلة تراثنا الموسيقى ، القاهرة ، بدون تاريخ .

★ رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف ، تحقيق يوسف شوقى ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٦٩ م .

★ رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادى ابى ريده ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٥٠م .

★ مؤلفات الكندى الموسيقية ، تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ، ١٩٦٢م .

(رسالة فى خبر صناعة التأليف ، وكتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد) .

★ من كتاب يعقوب بن اسحاق الكندى فى التاليف ، تحقيق روبرت لاخمان ومحمود الحفنى ، ليبزج ، ١٩٣٤م .

ـ المسعودى :

★ مروج الذهب ومعادن الجوهر ، طبعة باريس ، ١٨٦١ م ، الجزء الاول .

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :

ـ ابراهيم أنيس :

موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ م

ـ ابراهيم مدكور :

فى الفلسفة الاسلامية ، منهج وتطبيقه ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ م ، الجزء الأول ، الثانى .

ـ احسان عباس :

تاريخ النقد الادبى عند العرب . نقد الشعر ، دار الامانة بيروت ، ١٩٧١م .

ـ احمد فؤاد الاهوانى :

الكندى ، فيلسوف العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤م .

ـ تودوروف (ترفتان) :

تطور النظرية الادبية ، ترجمة مها جلال ابو العلا ، مجلة « الف » الصادرة عن الجامعة الامريكية ، القاهرة ، العدد الاول ربيع ١٩٨١م .

ـ جابر احمد عصفور :

★ الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٠م .

★ مفهوم الشعر ، دراسة فى التراث النقدى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

★ نظرية الفن عند الفارابى ، مجلة الكاتب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد ١٧٧ ، ديسمبر ١٩٧٥م .

ـ جميل صليبا :

★ المعجم الفلسفى ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، الجزء الاول ١٩٧١م. الجزء الثانى ١٩٧٣م .

★ من افلاطون الى ابن سينا ، محاضرات فى الفلسفة العربية، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٦م .

ـ جورج قنواتى :

★ الفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، ضمن كتاب تراث الاسلام القسم الثانى ، ترجمة حسين مؤنس ، واحسان صدقى العمد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، نوفمبر ١٩٧٨م .

- جون ديوى :

★ الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٧م .

- حسام محيى الدين الالوسى :

★ نشأة الفكر الاسلامى فى بواكيره الكلامية ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الاعلام ، الكويت ، المجلد السادس ، العدد الثانى ، ١٩٧٥م .

- حسن حنفى حسنين :

★ ابن رشد شارحا ارسطو ، ضمن اعمال مهرجان ابن رشد المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ادارة الثقافة ، الجزائر ، ١٩٧٨م .

- حسين مروة :

★ النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية ، دار الفارابى بيروت ، ١٩٨٠م .

- دى بور :

★ تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، ترجمة وتعليق محمد عبدالهادى ابى ريدة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٨م .

- ديفيد ديتشس :

★ مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .

- رايت .او . :

★ الموسيقى ، ضمن كتاب تراث الاسلام ، القسم الثالث ، ترجمة حسين مؤنس واحسان صدقى العمد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر ١٩٧٨م .

- ريتشاردز :

★ العلم والشعر ، ترجمه مصطفى بدوى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، بدون تاريخ .

★ مبادىء النقد الادبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ م .

– زكى نجيب محمود :

★ نظرية الشعر عند الفارابى ، ضمن كتاب فلسفة وفن ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

– السيد محمد البحراوى :

★ التجديد فى موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، مخطوط ، ١٩٧٩م .

– شكرى محمد عياد :

★ موسيقى الشعر العربى ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨ م .

– عبد الجبار داود البصرى :

★ مكانة الفارابى فى تاريخ نظرية المحاكاة فى الشعر ، ضمن كتاب الفارابى والحضارة الانسانية ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٥– ١٩٧٦م .

– عبد الحكيم راضى :

★ نظرية اللغة فى النقد العربى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

– عبد الرحمن بدوى :

★ مخطوطات ارسطو فى العربية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .

– عبد المنعم تليمة :

★ مقدمة فى نظرية الادب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

– عز الدين فودة :

★ التراث السياسى فى رسائل اخوان الصفا ، مجلة فصول ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الأول ، العدد الأول ، ١٩٨٠م .

ـ فارمر (هنرى جورج) :

★ مصادر الموسيقى العربية ، ترجمة حسين نصار ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٧م .

ـ مجدى وهبة :

★ معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ م .

ـ محمد عابد الجابرى :

★ مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابى السياسية والدينية ضمن كتاب الفارابى والحضارة الانسانية ، وزارة الاعلام، بغداد ، ١٩٧٥م .

ـ محمد عاطف العراقى :

★ ثورة العقل فى الفلسفة العربية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦م .

★ مذهب فلاسفة المشرق ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .

ـ محمد عثمان نجاتى :

★ الادراك الحسى عند ابن سينا ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦١م .

ـ محمد على ابو ريان :

★ الفلسفة ومباحثها ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ، ١٩٧٤م .

ـ محمد غنيمى هلال :

★ الادب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

ـ محمد مندور :

★ الادب وفنونه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، الطبعة الثانية ، بدون تاريخ .

★ فى الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، بدون تاريخ .

ـ محمود الربيعى :

★ فى نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

ـ مصطفى عبد الرازق :

★ تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٦٣هـ ــ ١٩٤٤م .

ـ مهرجان ابن رشد :

★ الاعمال المقدمة فى المهرجان بمناسبة مرور ثمانمائة عام هجرية على وفاته . الجزائر من ٤ ــ ١٠ نوفمدر ١٩٧٨ ، نشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ادارةالثقافة

ـ نصر حامد رزق :

★ الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص · مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، ١٩١٨م .

نيفين عبد الخالق مصطفى يوسف :

★ ابو نصر الفارابى : دراسة تحليلية لفكره السياسى . رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، مخطوط ، ١٩٧٧م .

ـ وقائع مهرجان الفارابى :

المنعقد فى بغداد من ٢٩/١٠ الى ١٩٧٥/١١/٦ ، ونشرت اعماله تحت عنوان « الفارابى والحضارة الانسانية » ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧٥ ــ ١٩٧٦م .

ـ ويليك (رينيه) ، ووارين (أوستن) :

نظرية الادب ، ترجمة محى الدين صبحى ، دمشق : ١٩٧٢م .

- يوسف كرم وآخرون :

★ تاريخ الفلسفة اليونانية ، لجنة التاليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٦م .

★ المعجم الفلسفى ، مطابع كوستاتسوماس ، القاهـــرة ، ١٩٦٦م .

ثالثا ـ المراجع الأجنبية :

— Aristotc

La Poetique, trad et notes par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, ed. de Seuil, Paris, 1980.

— Badawi, Abdurrahman

Histoire de La philosophie en Islam, Paris, 1972.

— Baldwin, Charles Sears

Ancient Rhetoric and Poetic Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959.

— Dahiyat, Ismail M.

Avicenna's commentary on the Poetics of Aristotle. Leiden, EJ.. Brill, 1974.

— Eagleton, Terry.

Marxism and Literary Criticism Methuen and Co. Ltd., London, 1977.

— Gross, Harvey

Sound and Form in Modern Poetry The University of Michigan Press, 1973.

— Haddawy, Husain.

Avicenna on Style in Alif, Journal of Comparative poetics, A.U.C., Cairo, No. 1, Spring 1981.

— Hardison, O.B.

— The place of Averroes' Commentary on the Poetics in the

History of Medieval Criticism, in Medieval and Renaissance Studies, Ed. by John L. Lievsay, Duke University Press, Durham, N.C., 1970.

— Averroes (1126-1198)

in classical and Medieval Literary Criticism, Ed. by Alex Preminger, Hardison and Kevin Kerrane, New York, F. Udgar Pub. Co., 1974.

— Lerner, Ralph.

Averroes on Plato's Republic Translated, with an introduction and notes Cornell University Press, 1974.

— Mahdi, Muhsin

Islamic Theology and Philosophy
The New Encyclopedia Britannica, vol. 9, pp. 1012-1025, The University of Chicago, Benton Pub., 1973-1974.

— Mukarovsky, Jan.

Standard Language and Poetic Language, in Linguistics and Literary Style, Ed. by Donald C. Freeman, New York, 1970.

— Rescher, Nicholas.

Studies in the History of Arabic Logic. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1963.

— Scholes, Robert.

Structuralism in Literature New Haven and London, Jale University Press, 1974.

— Shiloah, Amnon.

The Theory of Music in Arabic Writings (900-1900) : Descriptive of Manuscripts in Libraria of Europe and U.S.A., Munich, G. Henle, 1979.

— Winner, Thomas.

The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics. Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.



الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٤/٣٢٤٥

ISBN ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٣٥٢ ـ ٧


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رصدٌ واستقراءٌ تاريخيّ لأقوال وتصوّرات الفلاسفة المسلمين ـ منذ الكندى حتى ابن رشد ـ حول ما يُصْطَلَح فى العصر الحديث على تسميته نظرية الشعر.. وذلك من خلال دراسة منهجية جادة تكشف عن هذا الجانب المغمور من جوانب تراثنا النقديّ.. وهو تناول رواد الفلسفة الإسلامية للظاهرة الأدبية واستخلاص القوانين التى تحكمها.

٣٥٠ قرشـا

مطابع الهيئة المصرية العامة